SZKOŁA

NA

FORTEPIAN

POŚWIĘCONA RODAKOM

PRZEZ

IGNACEGO FELIXA DOBRZYŃSKIEGO.

W WARSZAWIE

NAKŁADEM G. SENNEWALDA PRZY ULICY MIODOWÉJ № 481.

WSTĘP.

Fortepian jest dziś naybardziéj upowszechnionym instrumentem; stał się on niejako duszą towarzystwa, a granie na nim należy prawie do wychowania. Mamy już kilka Szkół na Fortepian w polskim języku napisanych; — między innemi nayszacowniejszą jest (szczególniej pod względem teoryi) P. Jana Nowińskiego F. i NW. M. P. S. T., i gdyby nie zbyteczna obszerność onéj, która przez to utrudza cokolwiek dzieciom naukę, żadnego jej zarzutu uczynić by nie można. Przynoszę i ja w ofierze Ziomkom moim owoc pracy i 20letniego doświadczenia. W przytaczaniu prawideł w tém dziełku zawartych, starałem się być zwięzłym, zrozumiałym. Przykłady praktyczne są prawie wszystkie mego utworu, oprócz gamm, ćwiczeń pięcio-palcowych, i w ogólności wszystkich innych figur zasadniczych, które są wspólne wszystkiem Szkołom na ten instrument pisanym. To co z innego autora jest wziętém, oznaczyłem wyraźnie nazwiskiem jego. Szczęśliwy! jeżeli poświęcając tę pracę Rodakom, choć kilku z młodzieży ukształcę, i tym sposobem celu zamierzonego dopnę. —

AUTOR.

ROZDZIAŁ I.

Jedni nauczyciele są tego zdania, że lepiéj jest pierwéj uczniowi dać poznać nóty, a potém dopiero klawisze, — drudzy mówią przeciwnie. — Jak jedno tak i drugie jest dobre; sądzę jednak, że lepiéj jest, kiedy się pierwéj pozna klawisze, bo w tenczas łatwiéj będzie uczniowi nóty do nich zastósować. — Zaczynam więc od poznania klawiszów.

Fortepian ma klawisze białe i czarne: białe są dłuższe, a czarne krótsze; każdy klawisz biały przed dwoma krótkiemi po lewej stronie leżący nazywa się *C*. Będący zaś przed trzema krótkiemi nazywa się *F*. Niech więc uczeń dobrze się nauczy tych dwóch klawiszów tak, ażeby z największą pewnością mógł oznaczyć wszystkie *C* i wszystkie *F*. Gdy to będzie umiał, niech mu nauczyciel powie, że po każdym *C* następują *D* i *E*, a po każdym *F* — *G*, *A*, *H*. Tym sposobem w kilku minutach nauczy się wszystkich białych klawiszów, a uczeń zadowolniony, że może już sam oznaczać klawisze i słyszyć ich brzmienie, nabiera ochoty do dalszéj nauki, — tego przynajmniéj doświadczyłem na moich uczniach w ciągu 20letniéj praktyki. —

Widziemy tedy, że w muzyce jest głosek 7, — to jest:

C, D, E, F, G, A, H.

Francuzi i Włosi zowią je do. re. mi. fa. sol. la. si.
albo ut.

Najpierwszy klawisz z lewéj strony Fortepianu uważany ma najniższe brzmienie, uderzając porządkiem klawisze i postępując ku prawéj stronie usłyszemy coraz wyższe tony aż do ostatniego klawisza, który będzie miał najwyższe brzmienie, — i to można nazwać po polsku *wstępowaniem do góry*, czyli krócéj *(do góry)*; postępując zaś od prawéj strony ku lewéj otrzymamy coraz niższe tony i to się będzie nazywać *zejściem na dół*, czyli krócéj *(na dół)*.
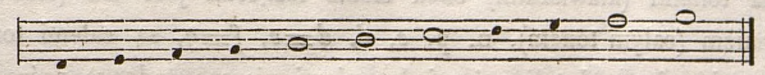
Nadto, pomiędzy białemi klawiszami znajdują się (jak to widzimy) klawisze krótkie, które nazwiska osobnego nie mają, i biorą je tylko od klawiszów białych (o czém później będzie mowa) te więc klawisze wszystkie razem wzięte zowią się *klawiaturą*. Ta klawiatura obejmuje 7 oktaw (jak dziś robią fortepiany), przez oktawę rozumieć trzeba odległość 8 tonów i z łacińskiego (octo) nazywa się *oktawą*, n. p. od *C* do *C* jest oktawa, bo między tą przestrzenią znajduje się klawiszów 8, toż samo od *D* do *D*, od *E* do *E* i t. d.

ROZDZIAŁ II.

O liniach, systemie nót, nutach i kluczach.
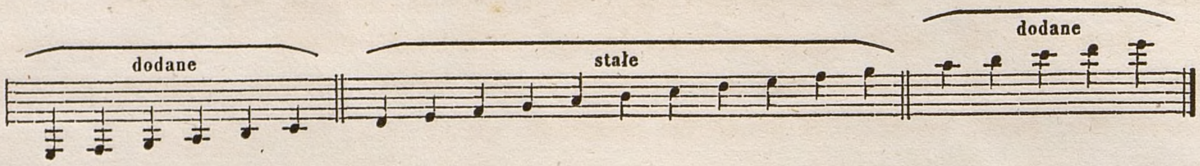
Dla przedstawienia skali ogólnéj tonów muzycznych, przyjętą pięć linij horyzontalnie położonych, którym nazwisko Francuzi dali: Portée, Niemcy: Noten-System, a my powinnibyśmy nazwać: system-nót. — Kilku Autorów polskich rozmaicie te linie nazywają, i tak jeden nazwał *posadą*, drugi *pięciolinią*, a trzeci wcale niedał nazwiska. — Jak je najwłaściwiéj nazwać niech to światła publiczność rozstrzygnie. Te linie liczą się z dołu do góry. — Małe owalki czarne, albo białe, które się piszą pod liniami, na liniach, pomiędzy niemi, i nad liniami nazywają się *nóty*, n. p.

System nót.



Samo z siebie wynika, że te 5 linij nie mogą pomieścić wszystkich tonów całéj skali fortepianowéj z 7miu oktaw złożonéj; ażeby więc temu zaradzić, przyjęto trzy sposoby, 1) Linie dodatkowe, 2) Klucze, 3) Krzyżyki i bemole. — Linie dodatkowe są tylko dopełnianiem przypadkowém linij stałych, czyli *Systemu nut;* używa się ich w tenczas, kiedy
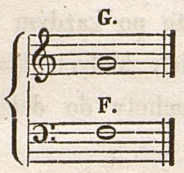
te ostatnie są niewytaczające, to jest: kiedy nóty tak wysokie jako też nizkie, przechodzą granicę linij stałych; — każda taka linijka dodatkowa służy tylko do téj noty, do któréj jest dołączoną, n. p.



Położenie nót będących pod liniami lub na liniach *systemu nót* nazywa się stósownie do linii, pod którą, lub na któréj się znajdują, i tak będzie się mówić 1) pod pierwszą linią, 2) na pierwszej, 3) pod drugą, 4) na drugiej i t. d., aż póki nie przyjdzie koléj na nótę znajdującą się nad linią piątą a zarazem kończącą szereg linij *systemu nót*; odtąd zaczynają się nóty na liniach lub nad liniami dodatkowemi, których położenia będą się nazywać następującym sposobem: na pierwszej dodanej w górze, nad pierwszą, na drugiej, nad drugą i t. d., póki się nie skończą wszystkie klawisze. Co się tycze nót dolnych, te się znajdują na liniach i pod liniami dodanemi, jak to najoczywiściéj położenie ich przekonywa.

Klucze są wynalazkiem bardzo dogodnym, albowiem za ich pomocą unikamy dodawania nieskończonéj liczby linijek a tym sposobem ułatwiamy sobie czytanie nót. Dwa są klucze, pierwszy tak zwany skrzypcowy, i pisze się na linii drugiéj, — drugi zaś basowy i ma miejsce na linii czwartéj. Oto jest ich kształt i położenie.

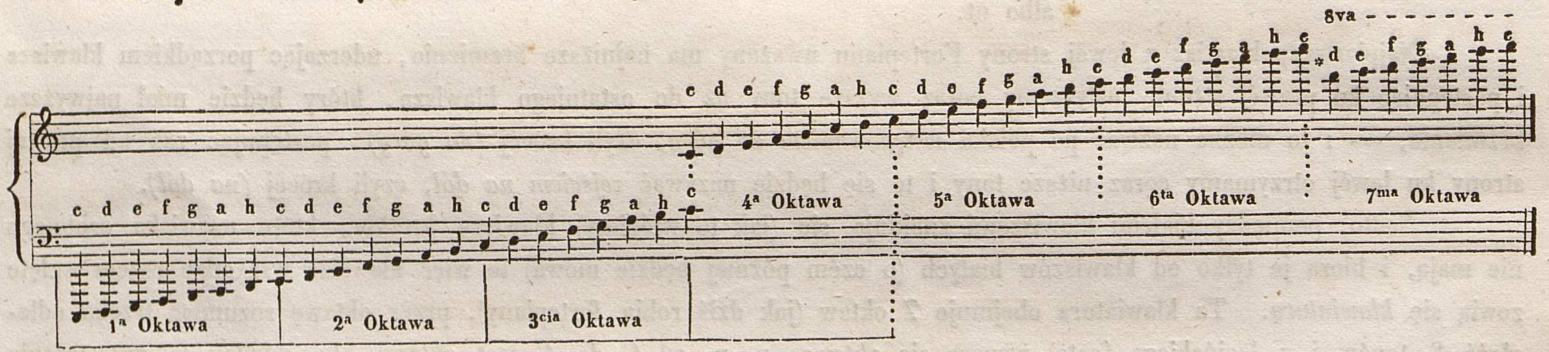
Klucz skrzypcowy, czyli G zwany.



Klucz bassowy, czyli F zwany.

Ponieważ prawa ręka gra kluczem skrzypcowym, a lewa basowym, przeto obadwa klucze łączą się klamrą (l'accolade), aby obie ręce jednocześnie grały.

Oto jest obraz wszystkich klawiszów białych, które w sobie zawiera Fortepian o 7^{miu} oktawach.



Tych tedy nót trzeba się na pamięć nauczyć codzień po jednéj oktawie, i niech uczeń zaraz te nóty stosuje do klawiszów, o których już ma wyobrażenie, a w przeciągu siedmiu dni nauczy się bardzo ważnéj rzeczy. — *Ma się rozumieć, że tu się mówi o uczniu, ktory ma zdalność, pamięć i ochotę.* Skoro się nauczy nót doskonale, można będzie przystąpić do cwiczeń pięcio-palcowych w części praktycznej zawartych, celem wprawiania rąk zawczasu do mechanizmu muzycznego, który od najpierwszéj młodości ćwiczyć potrzeba, ażeby póżniéj wszystkie trudności były łatwemi.

ROZDZIAŁ III.

O Krzyżykach, Bemolach i Zwrotnikach.

Ponieważ już umiemy nóty, możemy uczniowi udzielić następującéj wiadomości: W muzyce są całe i pół tony. Jeżeli pomiędzy dwoma tonami (klawiszami) obok siebie leżącemi jest ton (klawisz) pośredni, wtedy takie dwa tony zowią się wielkim stopniem (całym tonem), n. p. *c, d, d=e, f=g,* są całemi tonami, ponieważ pomiędzy niemi znajduje się pośredni czarny klawisz. Jeżeli zaś między niemi nie ma żadnego pośredniego: wtedy zowią się małym stopniem (pół-tonem); takiemi są *h=c,* i *e=f.* Tém samém i tony oznaczone przez klawisz długi z krótkim obok leżą-
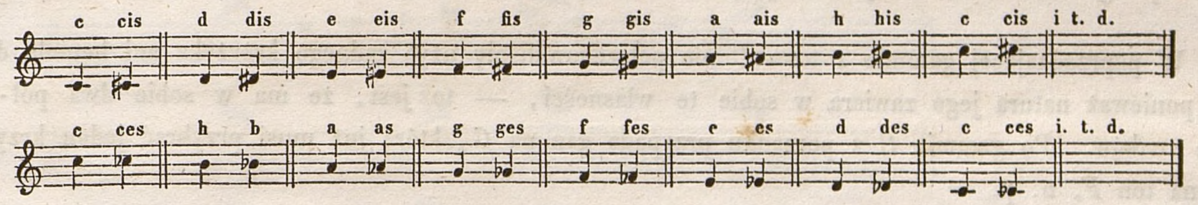
*) Znak 8va... oznacza, że każdą z tych nót, nad któremi jest umieszczony, trzeba uważać o tonów 8 wyżéj.

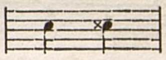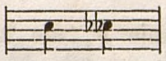
cym i na odwrót, czynią stopnie małe (pół-tony); — krótkie czyli czarne klawisze biorą swe nazwisko od białych, a to za pomocą krzyżyków (♯) albo bemolów (♭). — Krzyżyk położony przy jakiéj nócie, podwyższa jéj brzmienie o pół tonu i przybiera zakończenie *is*, i tak n. p. krzyżyk (♯) przy *C* położony, zamieni jego nazwisko na *Cis*, przy *D* na *Dis*, i t. d. — Bemol zaś (♭) przeciwnie, zniża o pół tonu, i przybiera zakończenie *es*, — n. p. bemol przy *C* będzie *Ces*, przy *D Des*, i t. d., wyjąwszy tony *A* i *H*, przy których bemole położone wymawiać się będą *As* zamiast *Aes*, a *B* zamiast *Hes*, podług zwyczaju od dawna już przyjętego. —

Wykaz Krzyżyków i Bemolów przy nótach położonych z oznaczeniem ich zakonczen.

Krzyżyki.

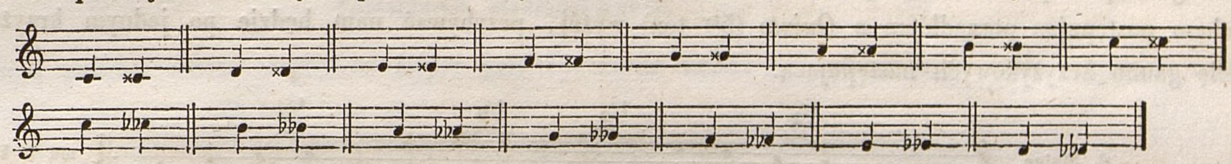
Bemole.
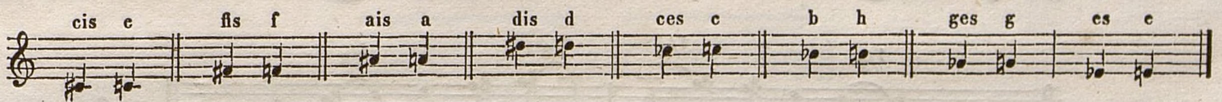


Są jeszcze oprócz tego podwójne krzyżyki i podwójne bemole. Piérwsze podwyższają o cały ton i piszą się tak ×, drugie zniżają o cały ton i piszą się tym sposobem ♭♭, n. p.  uderzywszy ostatnią nótę usłyszemy brzmienie *d*, nie będzie się jednak nazywało *d*, ale podwójne *cis*; —  usłyszemy brzmienie tonu *b*; nie będzie się jednak nazywało *b*, ale podwójne *ces*, i tym sposobem wszystkie tony się zamieniają. Oto ich wykaz.

Podwójne krzyżyki.

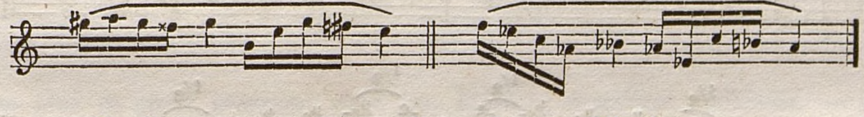
Podwójne bemole.
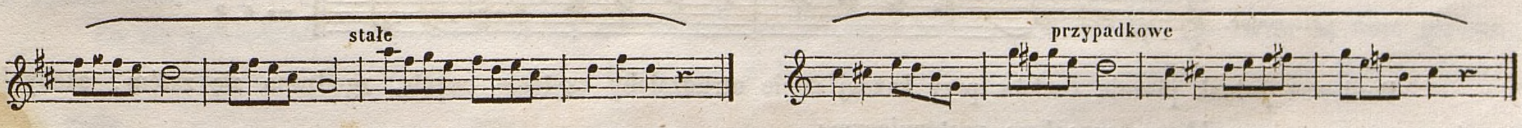


Znak taki ♮ po francuzku *bécarre*, po polsku *zwrót* albo *kassownik* zwany, przywraca nótę do pierwszego położenia, tak podwyższoną przez pojedynczy lub podwójny krzyżyk, jak i zniżoną przez pojedynczy lub podwójny bemol. Zwrót pisze się jak powyższe wszystkie znaki przed nótą, n. p.



Zwrót stoi niekiedy po × albo ♭♭ w takim kształcie: ♮♯ i ♮♭; wtedy znaczy, że tylko o mały stopień (pół-tonu) zwraca nótę do dawnego położenia, n. p.



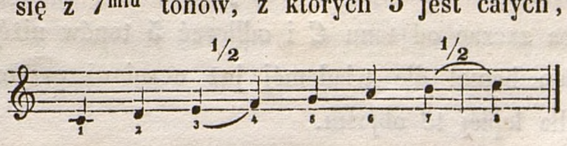
Wszystkie powyższe znaki albo są przypadkowe albo stałe. — W pierwszym przypadku służą tylko do jednego miejsca i taktu, w którym przypada ich użyć; — w drugim zaś piszą się zaraz na początku sztuki przy kluczu, i zachowują się przez cały ciąg wykonania onéj, aż póki nie nastąpią *zwroty*, które swój przywilej wywierają, n. p.



ROZDZIAŁ IV.

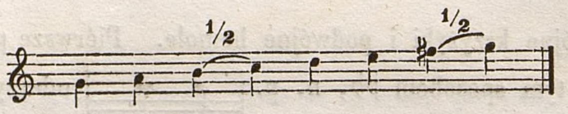
O Gammie.

Przez gammę rozumie się pewny systematyczny szyk tonów po sobie idących. Wiemy już, co są całe, a co pół-tony. Otóż każda gamma składa się z 7^miu^ tonów, z których 5 jest całych, a 2 pół-tonów, n. p.

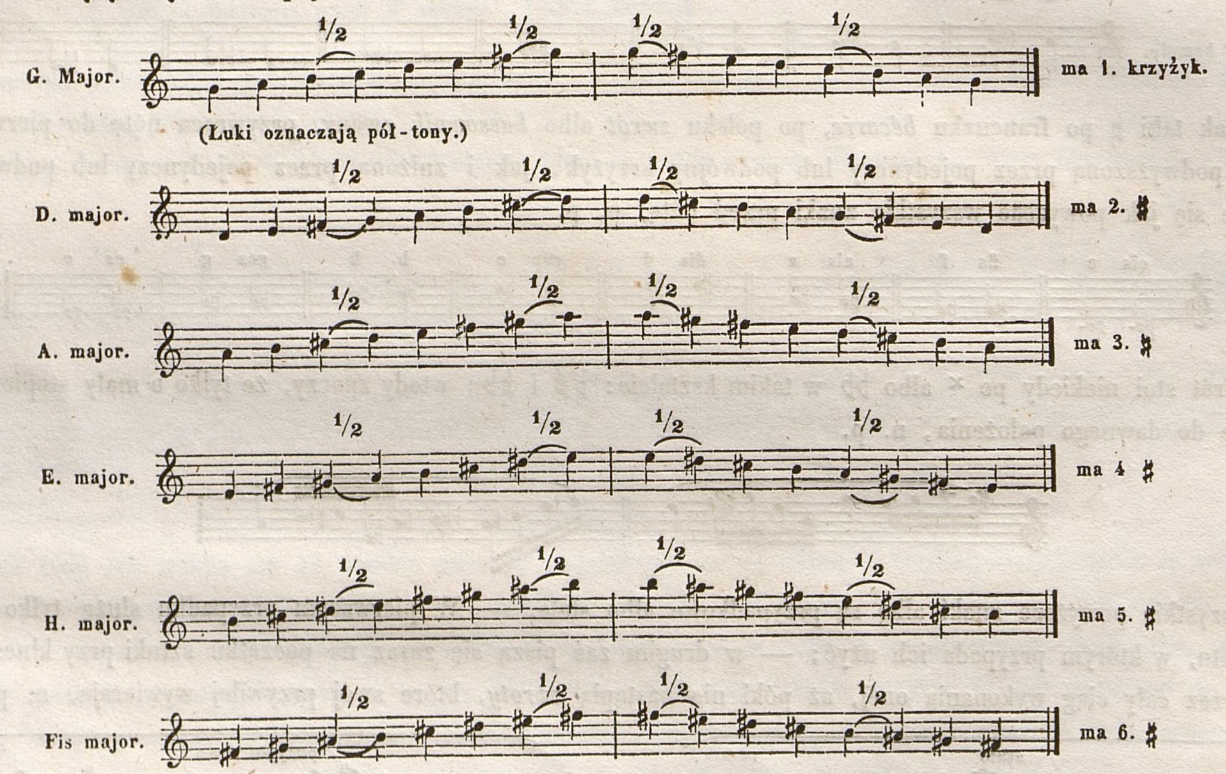


W powyższym przykładzie widzimy, że pół-tony przypadają na stopień 3 i 4, 7 i 8; wszystkie zaś inne stopnie są względem siebie całemi tonami. Podług tego wzoru robią się wszystkie gammy z innych tonów, z tą różnicą, że do oznaczenia pół-tonów, będziemy potrzebowali albo krzyżyków, albo bemolów, stósownie do tego, w jakim tonie zechcemy gammę zrobić. Pierwéj jednak musiemy się nauczyć nazwisk stopni. I tak: pierwszy stopień każdéj gammy nazywa się Prima, drugi Sekunda, trzeci Tercya, czwarty Kwarta, piąty Kwinta, szósty Sexta, siódmy Septyma, ósmy Oktawa; — ale po łacinie powinno się pisać: Prima, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava, — ponieważ te nazwania pochodzą z tego języka, a zatém pierwotne ich głoski muszą być zachowane, i odtąd w dalszym ciągu niniejszego dziełka będziemy te stopnie oznaczać podług pisowni łacińskiéj.
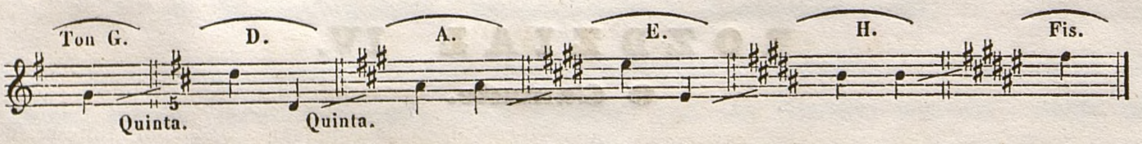
W poprzedzającej gammie z tonu *C* nie potrzebowaliśmy użyć żadnego krzyżyka ani bemola do oznaczenia półtonów, ponieważ natura jego zawiera w sobie te własności, — to jest, że ma w sobie dwa pół-tony bez pomocy żadnych znaków. Po gammie *C* z porządku przypada gamma *G*, która już musi przybrać jeden krzyżyk, i ten przypadnie na ton *F*, n. p.



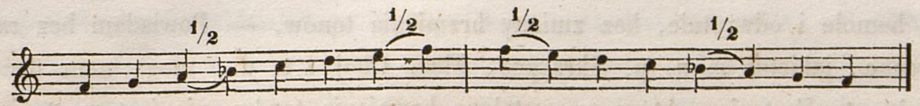
Gdybyśmy nie dali krzyżyka przy tonie *F*, nie byłoby gammy, — dla czego? — dla tego, że ton *F* jako siódmy stopień gammy *G* powinien być pół-tonem względem 8ego, i dla tego *F* musi być podwyższone przez krzyżyk; — tym sposobem postępując porządkiem o *Quinte* (5ty ton) wyżéj, przybywać nam będzie po jednym krzyżyku, i otrzymamy Tabellę gamm krzyżykowych następującą.

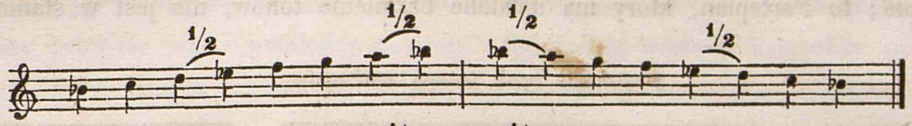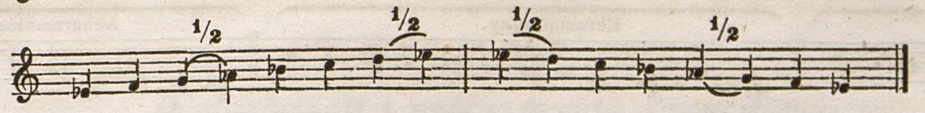


Ponieważ jednak pisanie znaków przy każdej nócie utrudzałoby czytanie onych, zgodzono się zatém, ażeby je umieszczać zaraz przy kluczu sposobem następującym:

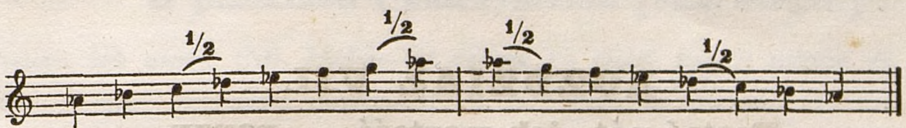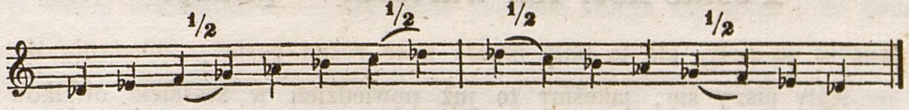


Co do bemolów te są w stosunku odwrotnym z krzyżykami, to jest chcąc wyszukać jakie są tony, które mają bemole, i wiele jest onych, — trzeba zacząć od tonu *C* i odliczać 5 tonów niżéj, i tak n. p. pierwszy ton odliczony od tonu *C* będzie *F*, który ma jeden bemol dla wiadoméj już uczniowi przyczyny, — daléj od *F* będzie *B*, potém *Es*, *As*, *Des*, *Ges*; następująca tabella lepiéj to objaśni.

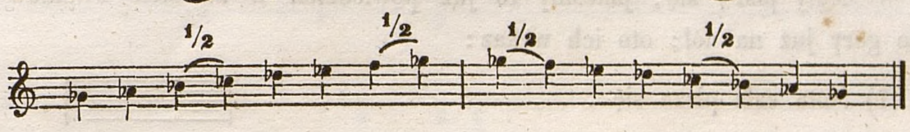
F. major.  ma 1. be mol.

B. major.  ma 2. b.

Es major.  ma 3. b.

As major.  ma 4. b.

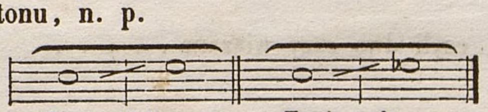
Des major.  ma 5. b.

Ges major.  ma 6. b.

ROZDZIAŁ V.
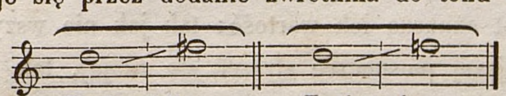
Gamma minorowa.

Główną różnicą gammy minor względem major jest 1) Tertia mała; — przez tertię małą rozumieć trzeba zniżenie trzeciego stopnia gammy o pół-tonu, n. p.
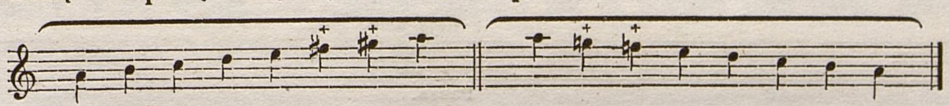


Tertia wielka. Tertia mała.

Widzimy zatem, że przez dodanie bemola do tonu *E* uformowała się mała Tertia względem tonu *C*. (NB. W tonach krzyżykowych Tertia mała formuje się przez dodanie zwrotnika do tonu będącego z krzyżykiem), n. p.



Tertia wielka. Tertia mała.

2) Przez odmianę stopni schodząc na dół — to jest, że Sexta i Septima wielka, której się używa grając do góry, zamienia się na Sextę i Septimę małą idąc na dół, n. p.



Widzimy zatem, że idąc do góry, bierzemy *fis* i *gis*, które są stopniami wielkiemi, — schodząc zaś na dół zamieniamy te stopnie na małe przez dodanie zwrotników do *G* i *F*. — Obszerniejsza wiadomość o gammach minorowych znajduje się *w części praktycznej* téj szkoły w rozdziale o *Gammach minorowych*. Tymczasem dosyć będzie dla ucznia, że będzie wiedział, jaka jest główna charakterystyka Gammy minorowéj.

Co się powiedziało o Gammach, to się ma rozumieć o tonach i akordach w muzyce. — Dwa są więc główne charakteryczne tony — to jest *Major* i *Minor*. Major jest w tenczas, kiedy ma tertią wielką, — zaś Minor, kiedy tertią małą.

ROZDZIAŁ VI.

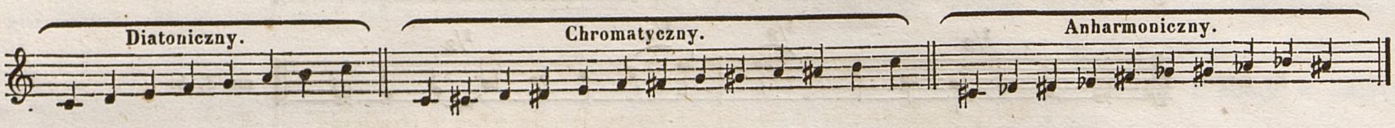
O różnych rodzajach tonów.

Tony muzyczne dzielą się na trzy rodzaje główne, — 1) na Diatoniczny (diatonique); 2) Chromatyczny (chromatique); 3) Anharmoniczny (enharmonique).

Rodzaj *diatoniczny* zasadza się na intonacyi naturalnéj zwykłych ośmiu tonów w oktawie każdéj gammy, — *Chromatyczny* na użyciu pół-tonów bądź przez krzyżyki, bądź przez bemole przedstawionych, — *Anharmoniczny* zaś na

zamianie z krzyżyków na bemole i odwrotnie, bez zmiany brzmienia tonów. — Powiadam bez *zmiany*: Gdyż jeżeli głos ludzki, instrumenta muzyczne, jakiemi są n. p. Skrzypce, Flet, Oboj i t. d., mogą nam dać słyszeć lekką różnicę w *Anharmonicznym* postępie; to Fortepian, który ma ustalone brzmienie tonów, nie jest w stanie tego uskutecznić.

Przykład tych trzech rodzajów.
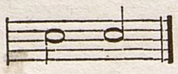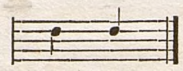


ROZDZIAŁ VII.
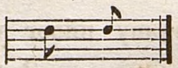
Postać nót, ich wartość, — pauzy.
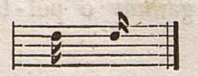
Nie dosyć, że w muzyce są nóty, ale te nóty muszą mieć różną postać, stósownie do większéj lub mniejszéj trwałości brzmienia tonu. — Nóty piszą się, jakeśmy to już powiedzieli w kształcie owalków białych lub czarnych, same lub zprątkami już do góry już na dół; oto ich wykaz:
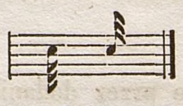
1) Nóta cała pisze się . . . . 

2) Pół-nóta pisze się . . . . 

3) Ćwierć nóta pisze się, ... 

4) Ósma, czyli raz wiązana . . . . 

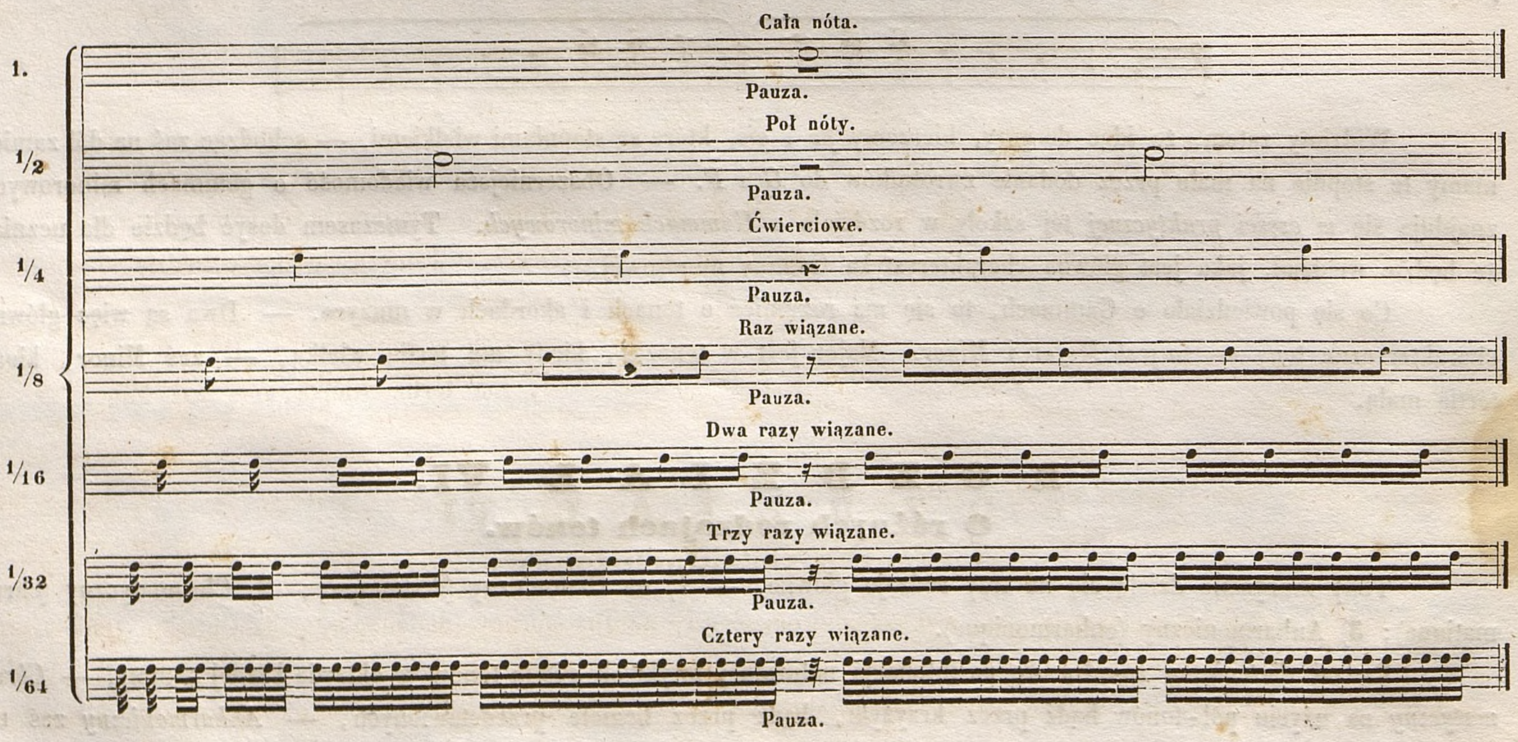
5) Szesnasta, czyli dwa razy wiązana . . . . . . 

6) Trzydziesta druga, czyli trzy razy wiązana . . 

i tak daléj może być 4, 5 i 6 razy wiązana, stósownie do wymiaru, jakiego wypadnie użyć kompozytorowi.

Oprócz tego rozmaity kształt nót oznacza ich wartość: tak jak nie wszystkie tony są sobie co do długości czasu równe (jak to w każdéj choćby najmniejszéj piosneczce słyszeć się zdaje), tak więc i nóty jedne dłużéj, drugie krócéj muszą być wytrzymane — z tąd więc wynika, że na oznaczenie ich wartości, potrzeba różnych onychże gatunków.

Tablica wartości nót, oraz pauz onem odpowiadających.



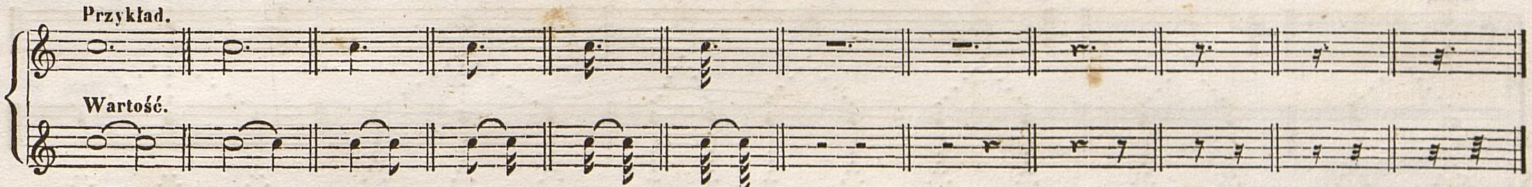
W poprzedzającym obrazie widzieliśmy, że największą notą jest cała nóta, — następujące zaś są jéj większemi lub mniejszemi ułamkami. Jaśniéj mówiąc, każda następna nóta jest o połowę mniejsza od swojéj poprzedzającéj, — i tak pół-nóta o połowę jest mniejszą od całéj, — ćwierciowa od pół-nóty, — raz wiązana od ćwierciowéj, — i tak stosunkowo daléj. Pauzy położone pod i pomiędzy nótami, odpowiadają wartości samychże nót.

. Dobrzeby było, gdyby uczeń pomału téj Tablicy na pamięć się nauczył.

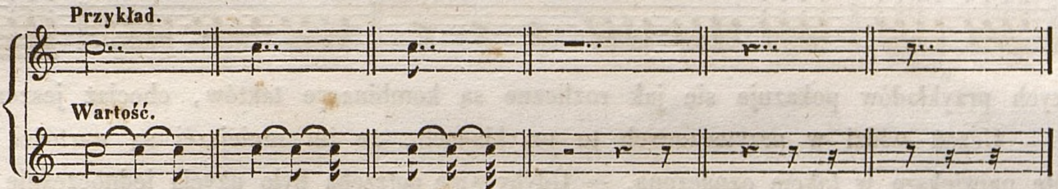
ROZDZIAŁ VIII.

O punktach i zatrzymaniu [Point d'Orgue.] .
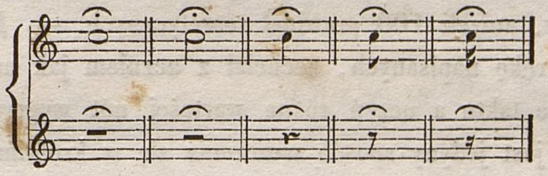
Punkt przy nócie, lub pauzie (NB. kładzie się zawsze po nich), znaczy połowę jéj wartości: to jest przy całéj nócie znaczy pół-nótę, — przy pół-nócie ćwierciową i t. d., czyli się rozumie, że nóta z punktem powinna się o połowę swojéj wartości dłużéj przetrzymać. — To same prawidło ściąga się także i do pauz. — Oto przykłady.



Często się zdarza natrafiać na dwa nawet i trzy punkta przy jednéj nócie albo pauzie; wtedy drugi punkt zawiera połowę wartości pierwszego, a trzeci połowę drugiego, — n. p.



Zatrzymanie (⌒) (point-d'orgue). Znak taki położony nad nótą, lub pod nią, albo pauzą jakąkolwiek, oznacza przedłużenie według upodobania *(ad libitum)*.



Znak taki ⌒ znaczy łuk, związanie; położony pomiędzy nótami, oznacza, że następująca nóta nim spojona, ma być tylko wytrzymaną, a nie wybitą. — Czasami spajania nót za pomocą łuku trwają przez kilka taktów, w takim przypadku wszystkie nóty póty się wytrzymują, aż póki trwanie ich się nie skończy, — n. p.
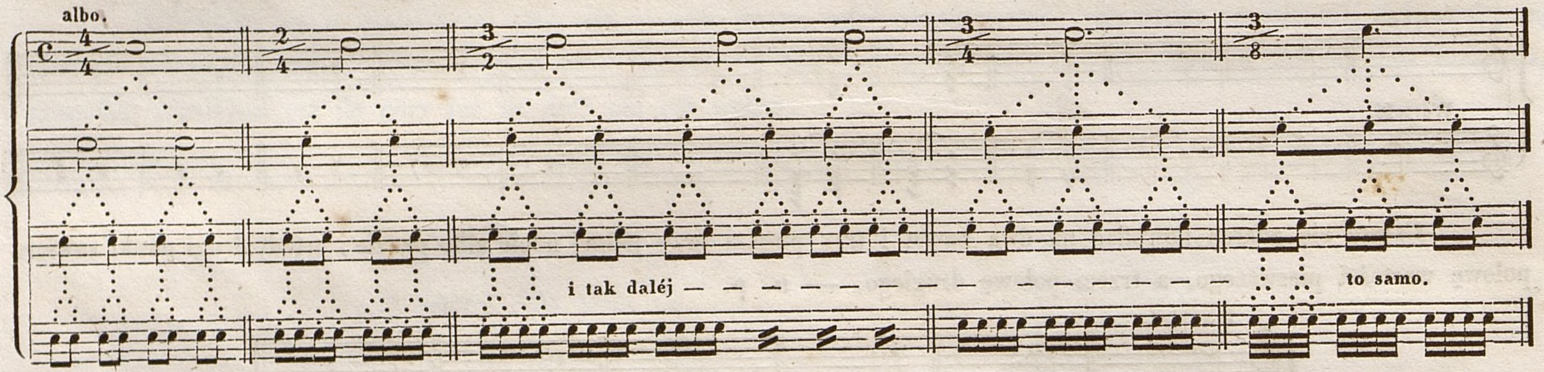


ROZDZIAŁ IX.

O Takcie.
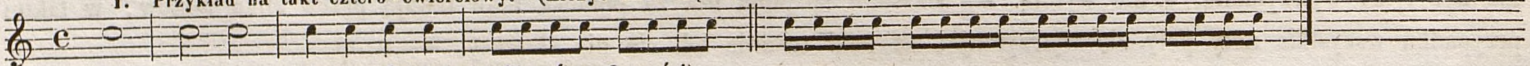
Takt jest częścią najważniejszą nauki muzycznéj, dla tego trzeba ucznia z samego początku jak najtroskliwiéj prowadzić, przyzwyczajać go zawczasu do zachowania taktu w wykonywaniu jakiego dzieła, gdyż to będzie podstawą przyszłego rozwinięcia gry jego porządnéj, i uwolnienia go od tych ciężkich zarzutów, którym wielu, i bardzo wielu ulega. — Jeżeli jaka nóta w jakiém muzykalném dziele wytrzyma się n. p. przez 2 *sekundy*: to już pewny wymiar czasu wszystkim innym nótom w całém tém dziele zawartém jest nadany. — Jeszcze jaśniéj: Jeżeli w jakim takcie nóta pół-taktowa trwa 4 sekundy, — to ćwierciowa trwać będzie tylko 2 sekundy, — raz wiązana jednę, a dwa razy wiązana pół sekundy. Ale ten pomiar jakkolwiek dokładny, bez ujęcia go jednak w oznaczone i w jednym ruchu postępujące cząstki byłby niedostateczny i do wykonania trudny, szczególniéj w dziełach, w które wchodzi kilka instrumentów; dla zaradzenia więc temu wprowadzono do muzyki takt. — Dwa są rodzaje taktów: prosty i zwrotny, — to jest dwumiarowy i trójmiarowy, ale obydwa dzielą się jeszcze na znaczną liczbę innych. — Takt obrany przez kompozytora

kładzie się na początku *systemu nót*. Największy takt *prosty* czyli *dwumiarowy* jest takt z dwóch pół-nót złożony: oznacza się przez *C* albo 4 albo nawet $^2/_2$, pół-nóta w tym takcie jest jedną cześcią onego. Drugim taktem prostym jest takt *dwućwierciowy* $^2/_4$, w którym nóta ćwierciowa jest częścią taktu. Takty trójmiarowe są następujące: z trzech pół-nót złożony pisze się tak $^3/_2$, trzy-ćwierciowy pisze się $^3/_4$, i trzy-ósmkowy, który się wyraza $^3/_8$. — Takt się oznacza liniami prostopadłemi przez *system nót* poprowadzonemi, a cały szereg nót pomiędzy temi linijami umieszczony zowie się taktem. Takt sie daje rozmaicie — i tak: czteroćwierciowy daje się na 4 części, lecz, jeżeli Tempo jest bardzo prędkie, w tenczas daje się tylko na dwie części i wyraża się przez ₵, co się nazywa w muzyce *alla breve*, takt $^2/_4$; — jeżeli Tempo jest prędkie, w tenczas daje się tylko na dwie części; jeżeli zaś wolne, to dla ułatwienia podziału można dawać na 4 części. Takt $^2/_3$ i $^3/_4$ daje się albo na 3 lub na 6 części, stósownie do Tempa i charakteru sztuki. O innych taktach niżéj cokolwiek powiemy. Niech się uczeń tymczasem dobrze oswoi z przytoczonemi tu taktami, ponieważ te są podstawą nadstępnych.
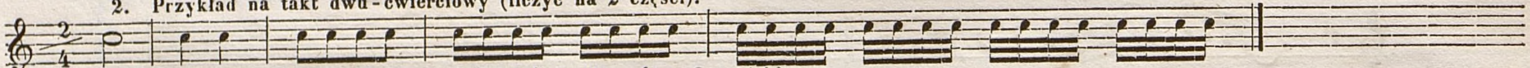


Z powyższych przykładów pokazuje się jak rozliczne są kombinacye taktów, chociaż jeszcze daleko większa liczba ich zostaje. — Uczeń widzi w przytoczonych tu przykładach, że im mniejszéj są wartości nóty, tym więcéj ich potrzeba na nótę największą w takcie oznaczoną. — Gdyby więc potrzeba było użycia jednocześnie wszystkich gatunków nót w jednym takcie (co się często zdarza w kompozycyi na całą orkiestrę, wtedy prędkość onych w miarę wartości musiałaby być wykonaną tak: żeby wszystkie ich działania ani dłużéj, ani krócéj nad czas oznaczony nie trwały. Jedna lekcya praktyki więcéj nierównie znaczy, aniżeli **100** prawideł teoretycznych. — Dla tego upraszam nauczyciela, ażeby w następujących przykładach na jedną rękę napisanych, zechciał z uczniem jak najtroskliwiéj pracować w taki sposób, żeby raz nauczyciel liczył części główne taktu a uczeń różne wartości nót wygrywał, — a drugi raz odwrotnie. — Doświadczenie mnie przekonało, że to jest jedyny sposób nauczenia się w krótkim czasie wykonywania rozmaitych kombinacyj nót w takcie zawartych.
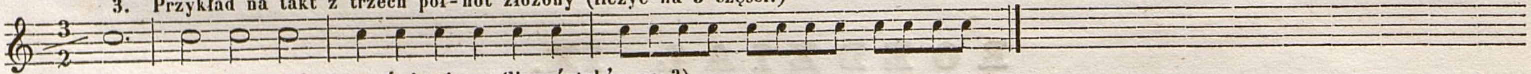
1. Przykład na takt cztero-ćwierciowy. (Liczyć na 4 części. NB. wolno.)



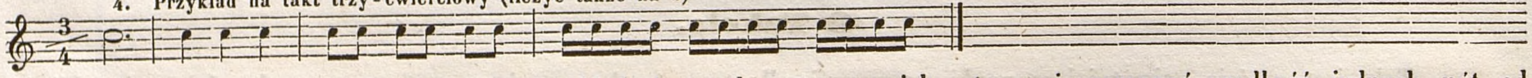
2. Przykład na takt dwu-ćwierciowy (liczyć na 2 części).



3. Przykład na takt z trzech pół-nót złożony (liczyć na 3 części.)

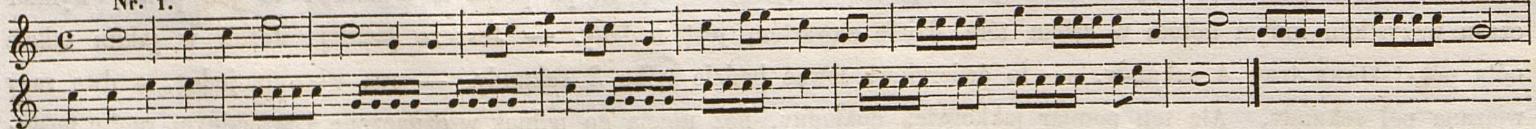


4. Przykład na takt trzy-ćwierciowy (liczyć także na 3)
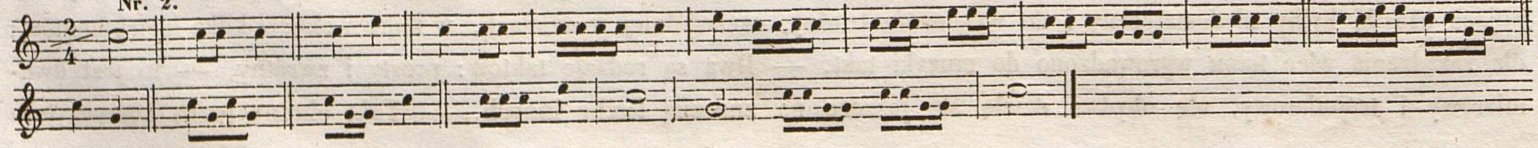


Skoro uczeń w poprzedzających przykładach przekona nauczyciela, że umie rozeznać prędkość jednych nót od drugich, — można być pewnym, że co do tatku, nie będzie z nim żadnego ambarasu; — gdyż to dowodzi, że ma dobre ucho, pamięć, i czucie: można mu wtedy dać do grania następujące kombinacye.

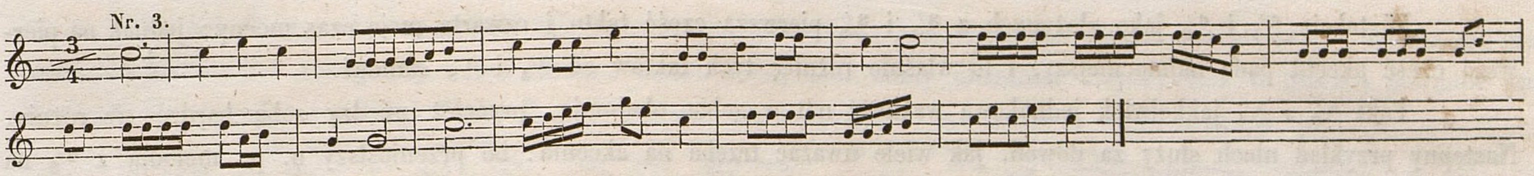
Nr. 1.



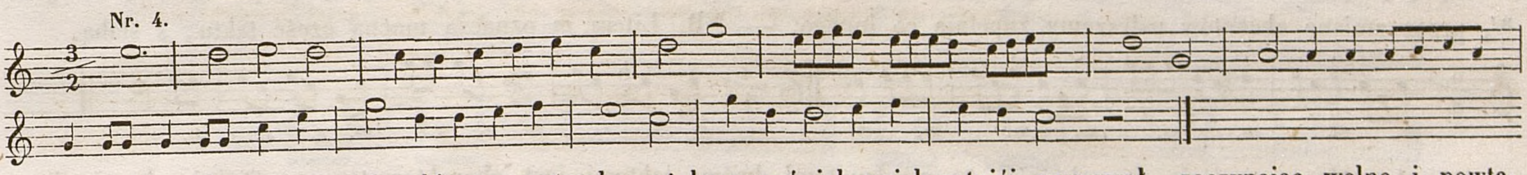
Nr. 2.



Nr. 3.



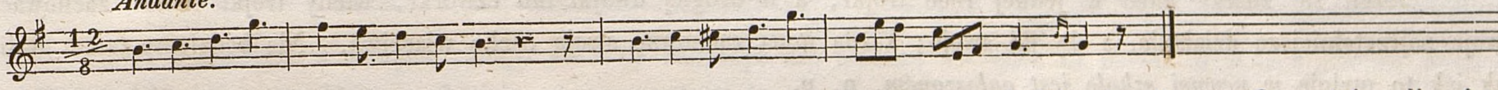
Nr. 4.



Wszystkie powyższe kombinacye potrzeba, ażeby uczeń jak najakuratniéj wygrywał, zaczynając wolno i powtarzając każdy takt kilka razy dla zatrzymania ich w pamięci; — skoro się należycie z niemi oswoi tak dalece: że każdy numer będzie mógł wykonać płynnie tak lewą jak prawą ręką, wtedy można dać uczniowi do grania małe ćwiczenia Czernego pod tytułem „100 *Übungsstücke*. 139stes Werk," które porządnie i postępowo napisane, wiele mogą korzyści przynieść uczniowi. Dla dania wyobrażenia uczniom moim o wszystkich taktach dziś używanych, przytaczam tu przykłady onych.

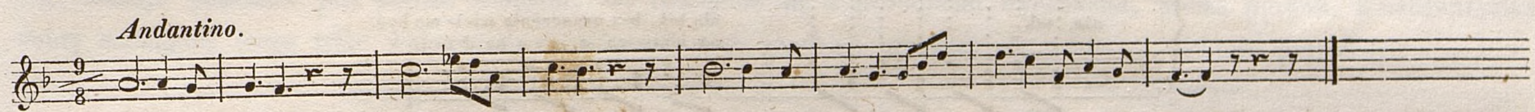
Takt $^{12}/_8$, który się daje na 4 części i używa się najczęściéj w kompozycyach poważnych sentimentalnych.

Andante. J. F. Dobrzyński.



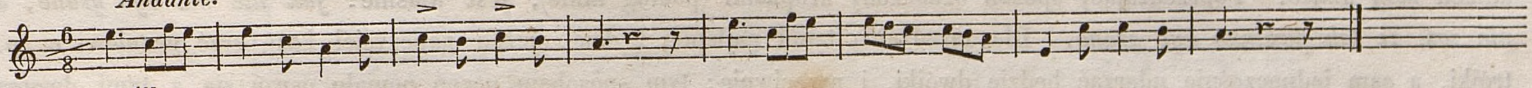
Takt $^9/_8$, który także najczęściéj w wolnych *tempach* używany bywa, i daje się albo na 3 części, albo jeżeli tempo jest bardzo wolne, można dawać na 9 dla większego ułatwienia podziału.

Andantino.
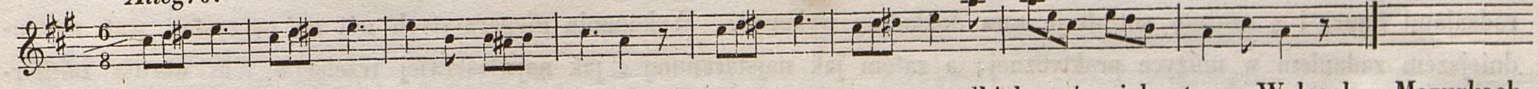


Takt $^6/_8$, który w powolnych tempach daje się na 6 części, w prędkich zaś na dwa.

Andante.

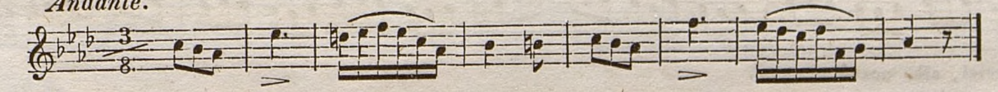


Allegro.
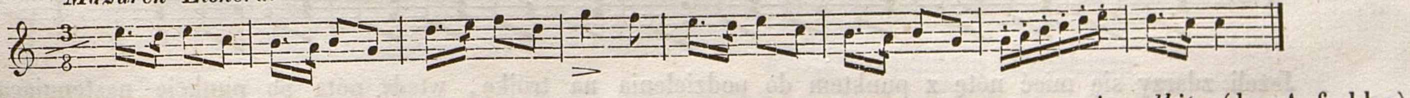


Takt $^3/_8$ w kompozycyach powolnych daje się na 3 części, w prędkich zaś, jako to w Walcach, Mazurkach, do których się najczęściéj używa, uderza się tylko na pierwszą część taktu.

Andante.

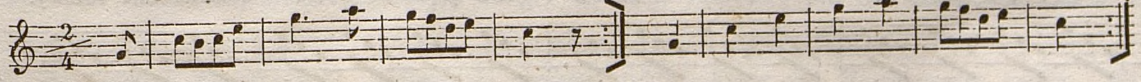


Mazurek Elsnera.



Większa lub mniejsza część taktu niekiedy na początku sztuki umieszczona, nazywa się *odbitą* (der Aufschlag), w metryce *anacrusis*; należy ona do ważności ostatniego taktu jakiego periodu muzycznego, któremu zwykle tyle brakuje, ile na początku ma wartości nóta napisana, n. p.

albo

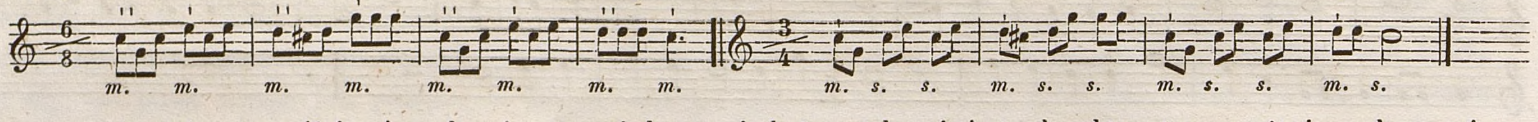


Nadmienić tu wypada, że w każdym takcie jest *mocna* i *słaba* część taktu. Na pierwszą nótę każdego taktu przypada czas mocny, na inne zaś mniéj więcéj słabe; — wytłumaczmy to jaśniéj, n. p.: w czteroćwierciowym takcie przypada na 1 i 3 część taktu czas mocny, na drugą i czwartą słaby; jednakże akcent na pierwszéj części taktu jest mocniejszy jak na trzeciej, i to właśnie stanowi różnicę taktu C od $^2/_4$, bo gdyby na trzecią część taktu taki sam mocny czas, jak na pierwszą przypadł, wtedy nie byłby już takt C ale $^2/_4$.

W takcie trzymiarowym n. p. $^3/_4$ albo $^3/_8$ tylko pierwsza część jest mocna a drugie dwie słabe.

W takcie $^6/_4$ i $^6/_8$ jako złożonych z $^3/_4$ i $^3/_8$ pierwsza część taktu i czwarta mają czas mocny; jednak na pierwszą część akcent pada najmocniejszy, i to właśnie różnicę tych taktów od $^3/_4$ i $^3/_8$ stanowi.

Takt $^6/_8$ i $^3/_4$ jakkolwiek jednakową ważność nót w sobie obejmują, przecież między sobą bardzo się różnią. Następny przykład niech służy za dowód, jak wiele uważać trzeba na akcenta: bo przeniosłszy n. p. melodią z $^6/_8$ na $^3/_4$ przez zmianę akcentów usłyszemy zupełnie co innego. — NB. Litera *m* oznacza mocną część taktu, *s* słabą.
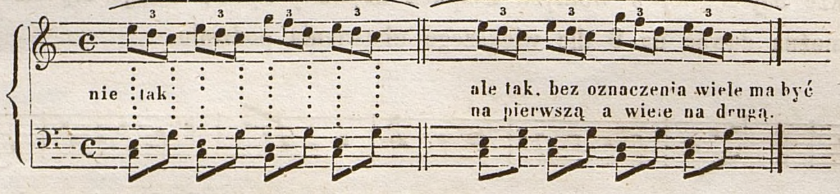


A zatém oczywiście się pokazuje, że między temi dwóma taktami jest charakterystyczna różnica, bo w pierwszym takcie dwie są mocne, a w drugim jedna tylko mocna, a dwie słabe. Tu właśnie jest chwila sposobna do udzielenia wiadomości uczniowi, jak wielu mylnego są przekonania co do trójek i szóstek, oraz dzielenia onych na dwójki, czwórki. Następujący rozdział dokładnie to objaśni.

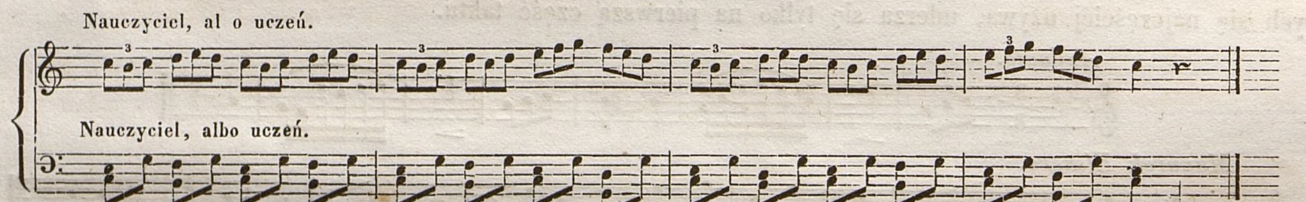
ROZDZIAŁ X.

Trójki, szóstki i nóty, które przechodzą miarę taktu.

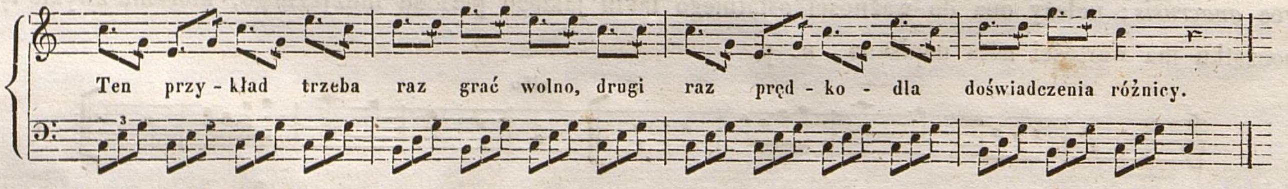
Jeżeli się zdarzy mieć w jednej ręce trójki, a w drugiej dwójki lub czwórki, wtedy trójki muszą zachować swoje najrzetelniejsze działanie, a dwójki swoje; każda musi zachować swoją cechę właściwą. Nie będziemy zatém grali tak jak to mylnie *w pewnej szkole jest ogłoszoném*, n. p.
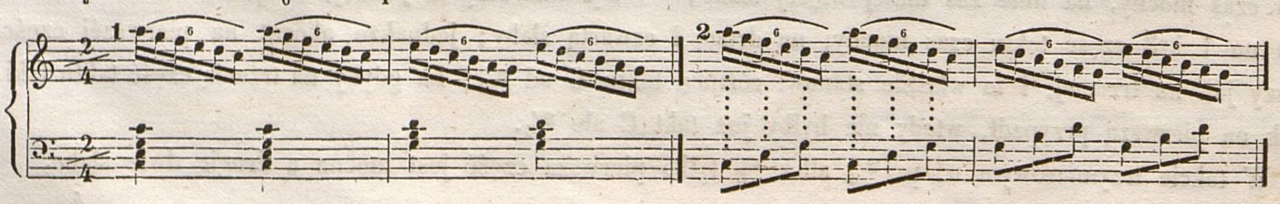


Nie masz nic szkodliwszego, jak dać uczniowi błędne, fałszywe o czém wyobrażenie; lepiéj jest wcale *nie umieć*, aniżeli *niby umieć*. Poprzedzający sposób oznaczony kropkami (podług mnie), jest właśnie: *jak nie ma być grane, a nie zaś, że tak powinno być grano*. Dla zaradzenia temu najlepiéj będzie, jeżeli nauczyciel każe grać uczniowi n. p. trójki, a sam jednocześnie uderzać będzie dwójki, i przeciwnie; tym sposobem uczeń pomału oswoi się z tymi dwoma rodzajami figur, i z czasem potrafi je sam dokładnie wykonać. Wykonanie nieparzystych nót na parzyste, jest najtrudniejszém zadaniem w muzyce praktycznej; a zatém jak najstaranniéj i jak najwłaściwiéj trzeba o tém ucznia zainformować. Parę przykładów następujących posłużą uczniowi do wprawy w tym rodzaju trudności.



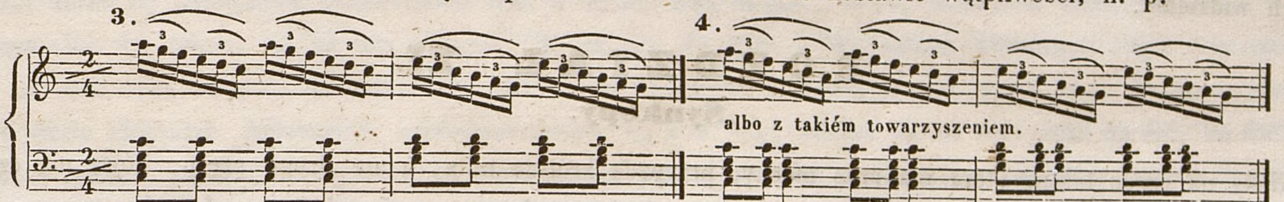
Jeżeli zdarzy się mieć nótę z punktem do podzielenia na trójkę, wtedy nóta po punkcie następująca gra się po ostatniej nócie trójki; zaś w bardzo szybkim tempie przypadnie na ostatnią, n. p.



Szóstki. Szóstki tak jak trójki mają swój odrębny, osobny charakter; piszą się razem, i oznaczają się liczbą 6 i łukiem w tym kształcie ⌒6⌒ n. p

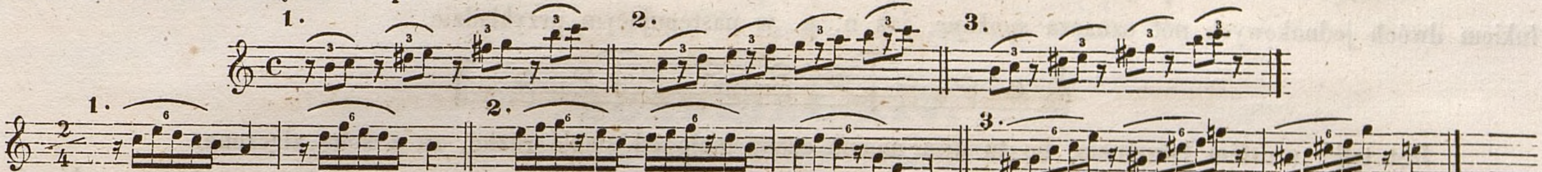


Są jednak tacy, którzy szóstki tak wykonywają, jak trójki: jest to bardzo błędne przekonanie. Zdarza się czasem, że kompozytor złączywszy 6 nót razem, chce, ażeby one miały charakter trójek; lecz w tenczas powinien nad każdemi trzema nótami położyć liczbę 3, i tym sposobem exekutorowi nie zostawić wątpliwości, n. p.
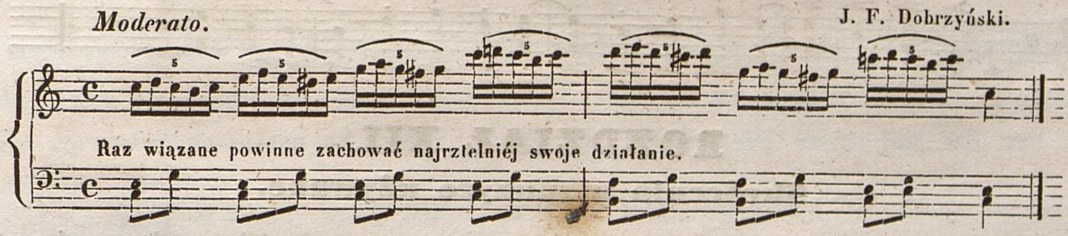


W każdym zaś innym przypadku *szóstki* muszą się wykonywać podług wzoru w numerze 1 albo 2 przytoczonego.
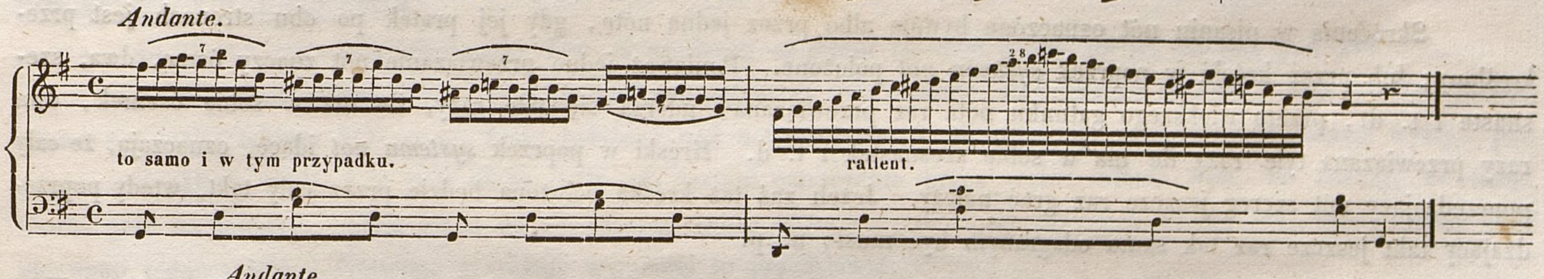
Jeżeli przed nótami, pomiędzy niemi, lub po nich znajdują się pauzy jakiegokolwiek wymiaru, wtedy trwanie ich powinno być odpowiednie nócie, któréj miejsce zastępują. Zdarza się to najwięcéj widzieć w passażach z trójek albo szóstek utworzonych. n. p.
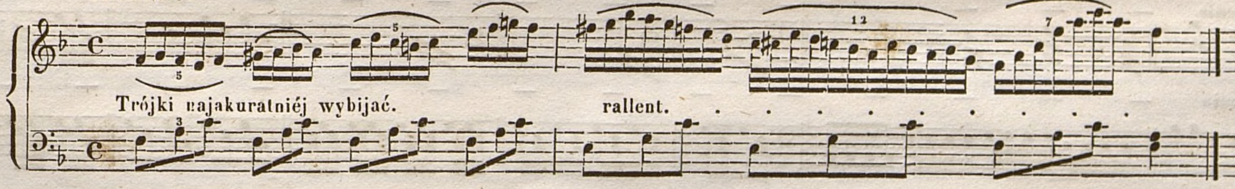


Są przypadki, w których stałego prawidła oznaczyć nie można; — chcę tu mówić o nótach, które wychodzą z miary taktowéj, a na które w dzisiejszych szczególniéj kompozycyach często się bardzo natrafia. W takim przypadku kompozytor oznacza liczbami wiele nótek zawiera się w figurze, którą zamyślał exekutorowi przedstawić. Wykonanie tego rodzaju passażów jest bardzo trudném, — oswojenie się z podobnemi wypadkami, wielka wprawa, a nadewszystko dobry *nauczyciel* mogą tylko wpływać na rozwiązanie tych zawikłań muzycznych. Oto są niektóre przykłady.

J. F. Dobrzyński.

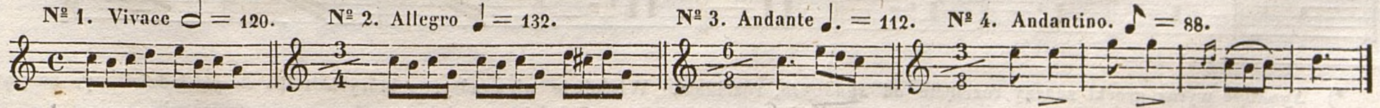






Niezliczone mnóstwo jest jeszcze podobnych przykładów, których dla szczupłości zakresu dziełka, niepodobna przytoczyć. Jakkolwiek ten rodzaj trudności należy do gry wyższéj, wszelako nic nie zaszkodzi, że o tém uczeń teraz się dowie.

Dogodny jest bardzo wynalazek P. *Mältzel* do dawania taktu, który się *Metronomem* zowie. Za pomocą albowiem jego, kompozytorowie mogą kommunikować exekutującym *Tempo*, jakie sobie zamierzyli w swoich dziełach oznaczyć. Zwykle na początku jakiéj sztuki nad kluczem albo też z boku, umieszczają się nóty rozmaitéj wartości, a przy nich liczba oznaczająca, jaka ma być prędkość onych; następujący przykład lepiéj to objaśni.



W Nr. 1 liczba 120 wskazuje, że prędkość pół-nóty jest taką, jaka jest prędkość uderzenia Metronomu nastawionego na liczbę 120; to samo się dzieje z numerami następnemi stósownie do wartości nót, jak to w powyższych przykładach widziemy.
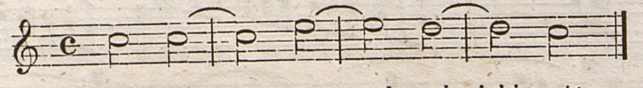
ROZDZIAŁ XI.

Synkopy.

Kiedy na część taktu, która ma czas mocny, przypada krótsza nóta, a na drugą część, która ma czas słaby, położona jest nóta długa; wtedy akcent z pierwszéj przenosi się na drugą, co się nazywa *synkopą**), n. p.
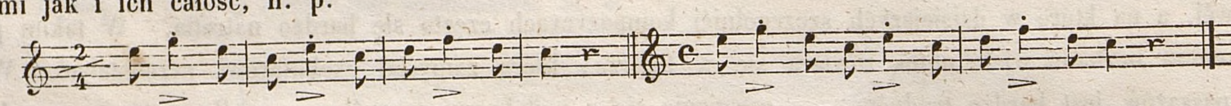


Widzimy w Nr. 2 przykładu, że synkopy mogą być oznaczone przez łączniki. Nie każde jednak związanie łukiem dwóch jednakowych nót oznacza *synkopę*, jak n. p. w następującym przykładzie.
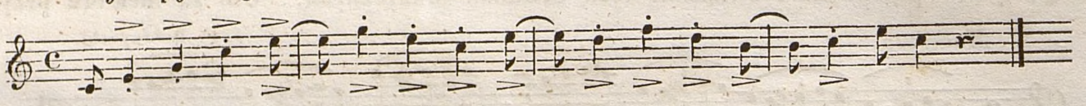


Jest tylko prostém łączeniem, bo tu dwa mocne czasy mało od siebie różne, są z sobą złączone.

Nie tylko na całych częściach taktowych, ale i na ich szczegółowych cząstkach mogą być *synkopy* z takiemi własnościami jak i ich całość, n. p.



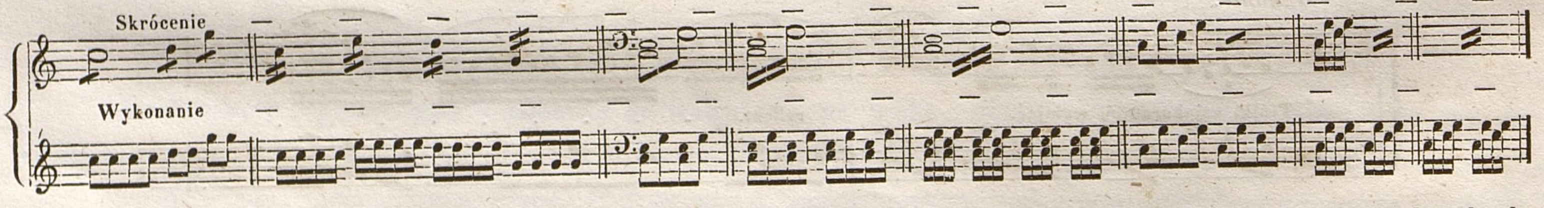
Mogą być także *synkopy* ciągłe, nieustające, jak w następującym przykładzie.



ROZDZIAŁ XII.

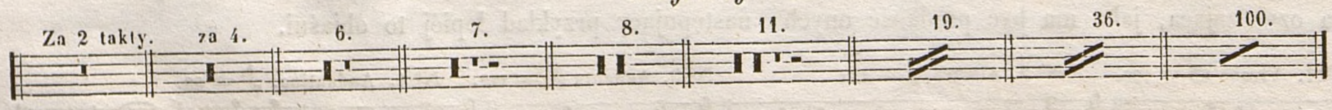
Skrócenia w muzyce używane.

Skrócenia w pisaniu nót oznaczone bywają albo przez jedną nótę, gdy jéj prątek po obu stronach jest przekreślony; lub przez kréski w poprzek *systemu nót* położone. Ponieważ jedno przewiązanie nót znaczy ósme, dwa, szesnaste i t. d., przeto większego gatunku nóta raz przewiązana, uderza się tyle razy, ile ma w sobie ósemek, dwa razy przewiązana tyle razy ile ma w sobie szesnastek i t. d. Kréski w poprzek *systemu nót* idące, oznaczają, że cały poprzedzający nót szereg jeszcze raz grać należy. Jeżeli zaś taż kréska położona będzie przez cały takt, wtedy poprzedzający takt jeszcze raz tak samo odegranym być musi; n. p.



To samo i z pauzami się dzieje. Jeżeli pauza przechodzi wartość całéj nóty, wtedy używa się osobnych do tego znaków; i tak znak | dotykając dwóch linij wzdłuż *systemu nót*, oznacza 2 takty, trzech linij 4 takty. Jeżeliby zaś wypadało daleko znaczniejszą liczbę taktów pauzować; wtenczas piszą się kréski w poprzek systemu nót a nad niemi stósowna liczba, wiele ma być taktów odpauzowanych. Takie jednak pauzy najczęściéj są używane w dziełach z kilku lub kilkunastu instrumentów złożonych.

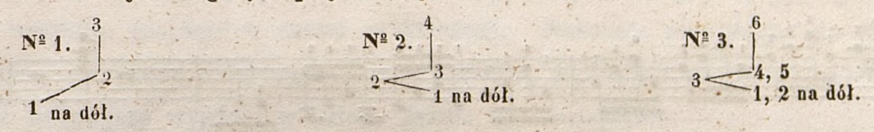
Przykłady.
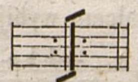


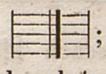
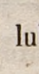
*) *Synkope* wyraz grecki znaczy rozcięcie od *synkopto*, rozcinam. Właściwie więc nóty, o których tylko co powiedzieliśmy, nazywają się *Synkopy*, bo rozcinają, albo raczéj osłabiają stosunki taktowe; użycie tego sposobu w właściwym miejscu, silne sprawia wrażenia.

ROZDZIAŁ XIII.
O dawaniu taktu.

Takt może się uzmysłowić pochylaniem ręki w tę lub ową stronę, co się dawaniem taktu nazywa. W taktach 𝄵 alla breve, lub $^2/_4$ uderza się na *raz* ręką na dół, na *dwa* do góry. W taktach zwrotnych czyli *trzy-miarowych*, uderza się na raz: ręką na dół; na dwa: ręką wzmiesioną cokolwiek ku lewej stronie, a na trzy: do góry; obacz figurę Nr. 1. W takcie złożonym, mianowicie *czteroćwierciowym* $^4/_4$ i u $^{12}/_8$, uderza się na raz: ręką na dół, na dwa: cokolwiek ku lewej stronie, na trzy: w tym samym kierunku ku prawej stronie; a na cztery: do góry, obacz figurę Nr. 2; w $^6/_8$ daje się na raz i dwa: na dół; na trzy: cokolwiek ku lewej stronie; na cztery i pięć: ku prawej, a na sześć: do góry, ale to tylko w wolnym *tempie*; Nr. 3. W prędkim zaś, daje się takt jak u $^2/_4$, to jest na dwa, $^3/_8$ albo jak $^3/_4$, albo na jedno uderzenie. Następujące figury lepiéj to objaśnią.

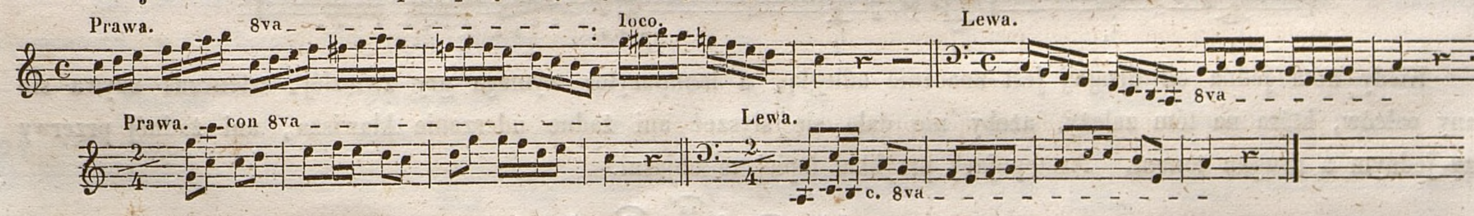


ROZDZIAŁ XIV.
O znakach informacyjnych.

Gdy jaki oddział utworu muzycznego ma się powtórzyć, wtedy piszą znaki częściowe przez system-nót przechodzące, dla oznaczenia, że poprzedzającą i następującą część trzeba powtórzyć, jak n. p.  Jeżeli tylko jedna część ma być powtórzoną, natenczas kréski przy tym znaku będące, z téj się strony kładą, z któréj powtórzenie ma być uskutecznione, n. p.  Jeżeli tylko mają być oznaczone części jakiego peryodu muzycznego bez powtórzenia onego, wtenczas kładą się znaki w kształcie takim ; znak  lub  albo jeszcze taki § oznacza, że trzeba zacząć od podobnego znaku, który poprzednio już wyżéj był położony. Czasem też i wyraźnie piszą kompozytorowie *dal segno* (wymawia się *senio*), co znaczy po polsku *od znaku*. Jeżeli przy końcu jakiéj części jest łuk nad nótami z napisem 

co znaczy *prima volta*, pierwszą razą, *seconda volta*, drugą razą: wtedy za pierwszą razą gra się to, co jest oznaczone przez 1ma, a za drugą opuszcza się 1sza i gra się to, co jest pod 2ga.

Dla ułatwienia czytania nót, tam szczególniéj, gdzie są nóty dodane albo bardzo wysokie, albo bardzo nizkie, używa się znaku takiego 8va·······, który położony nad nótami oznacza, że mają być grane o całą oktawę wyżéj; pod nótami zaś oktawę niżéj, i to póty służy, póki nie nastąpi ostrzeżenie przez wyraz włoski *loco*, co znaczy, że odtąd trzeba grać na miejscu. Lecz jeżeli do powyższego znaku 8va······· doda się przyimek włoski *con*, wtedy trzeba grać oktawami jednocześnie. Następne przykłady wyraźniéj to przedstawią.
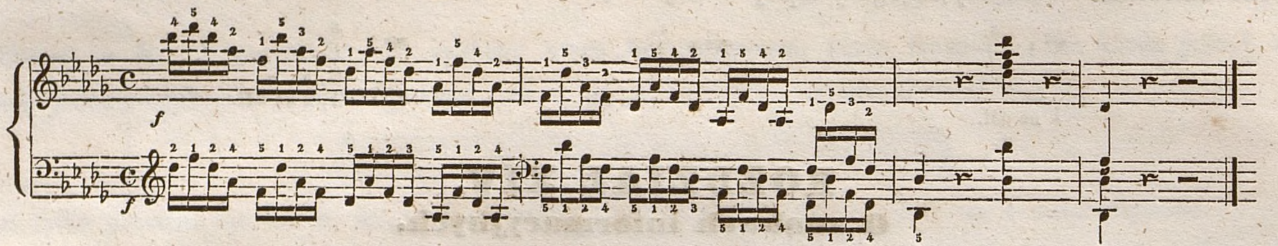


ROZDZIAŁ XV.
O ułożeniu palców w ogólności*) czyli palcowaniu.

Celem ułożenia palców tak na Forte-Pianie jako też i na wielu innych instrumentach, jest ułatwienie trudności mechanizmu i uczynienie go ile możności zrozumiałém, dobitném. Muzyka tegoczesna przedstawia nam co chwila nowe

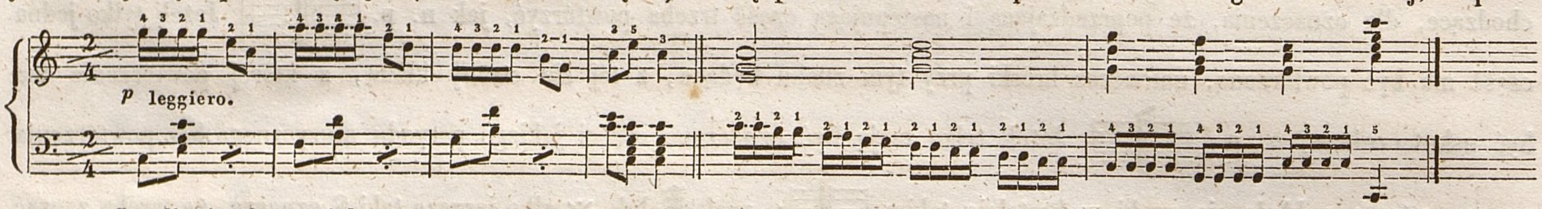
*) Francuzi nazywają *doigter*, Niemcy *Fingersatz*, a my móglibyśmy nazwać *palcowanie*. Przynajmniéj to nazwanie może być usprawiedliwione *pochodzeniem*, i odtąd w dziełku mojém będę używał tego wyrażenia. Nie jestem ja przyjacielem tworzenia nowych wyrazów, szczególniéj takich, które niczém usprawiedliwić się nie dadzą, n. p. *poprzedniki, posuwniki,* jak to jest *w pewnej szkole*, lecz utworzyć wyraz, któryby przez każdego był zrozumianym, któryby miał przecież jaką taką zasadę, zdaje mi się, że to nie jest wielkim grzechem, — jeżelim źle nazwał, przepraszam szanownych grammatyków, — uczyniłem to jednak bez zarozumiałości, bez tego nieszczęśliwego przekonania, że to, co ja zrobię, jest *nietykalném*, *wieszczém*, jest nawet *świętém*. — Jest takich nie mało.

prawie nieprzewidziane figury, gruppy muzyczne, którym stałego prawidła palcowania trudno naznaczyć, którym nakoniec nie można naznaczyć pewnych granic, przez wzgląd na niewyczerpane kombinacye, którym taż muzyka podlega. — Jednak można przynajmniéj niektóre zasadnicze prawidła przepisać dla nadania palcom więcéj łatwości, w celu pokonywania jakeśmy to już wyżéj powiedzieli, rozmaitego rodzaju mechanizmu. Nim jednak do tego przystąpimy, odsyłam ucznia do części praktycznéj pod rozdziałem *o gammach*, aby się w nich dostatecznie ukształcił, gdyż gammy są podstawą we wszystkich nawet instrumentach całego mechanizmu. A skoro się z niemi dobrze oswoi, niech się wróci do następujących prawideł. Nie jesteśmy już w tych czasach, gdzie *najsurowiéj* zabraniano użycia wielkiego i piątego palca po czarnych klawiszach, nie potrzeba jednak nadużywać tego palcowania i zastósowywać go bez powodu.

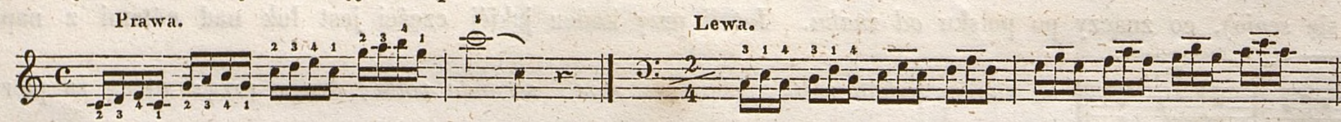
Niektóre miejsca i tony, w których jest wiele krzyżyków albo bemolów przy kluczu, dozwalają użycia wielkiego i piątego palca po czarnych klawiszach, n. p.



Jeżeli się zdarzy widzieć jedną i tęż samą notę kilka razy powtórzoną, a kompozytor wyraźnie nie oznaczył, że ją trzeba jednym palcem wybijać (co się czasem używa), wtedy potrzeba odmieniać palce dla akuratnego oddania onéj, n. p.

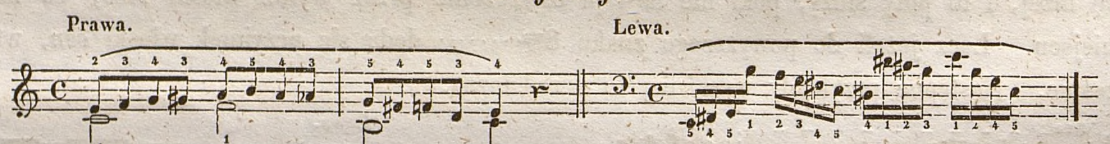


Jeżeli się figura jaka ma powtórzyć w różnych miejscach klawiatury, powtarza się także to samo palcowanie, celem otrzymania równéj exekucyj, n. p.

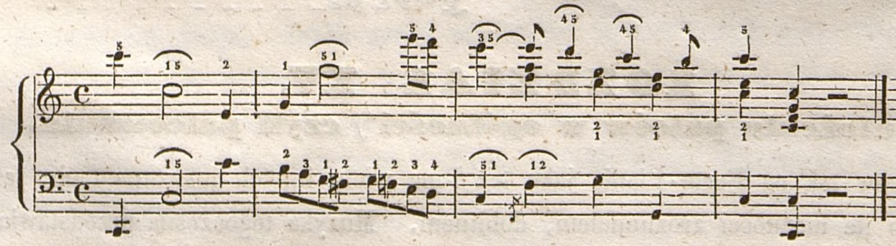


W niektórych przypadkach, gdzie sama potrzeba zdaje się to przepisywać, a szczególniéj w kompozycyi kilkogłosowéj przekłada się palec 3, prawéj ręki przez 4, a 4 przez 5, idąc do góry; schodząc zaś na dół, 5 pokłada się pod 4, 4 pod 3 i t. d.; w lewéj ręce działa się to odwrotnie.
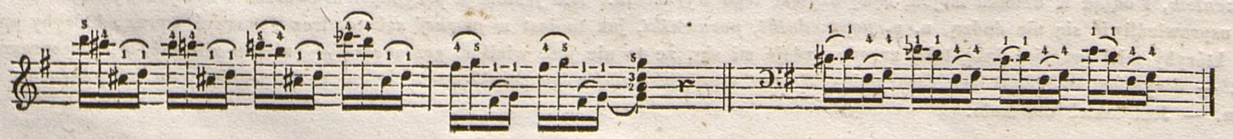
Przykłady.
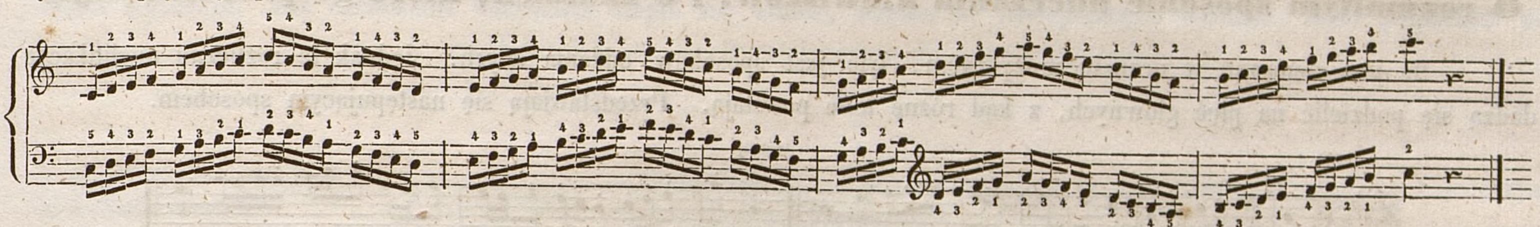


Kiedy nóta jedna od drugiéj jest znacznie odległą, a kompozytor wymaga gry zwięzłéj, wtenczas używa się zamiany palców, która na tém zależy, ażeby nie dało się słyszeć ani żadne uderzenie klawisza, ani żadnéj przerwy między jednym a drugim tonem. Następujący przykład lepiéj to objaśni.



W niektórych passażach płynnych, zsuwa się jednym palcem z klawisza na klawisz, ale to tylko z czarnego na biały, dla nadania tonom więcéj zwięzłości.



Co do palcowania gamm, które przechodzą zakres oktawy, i wracając nie dojdą do toniki, czyli pierwszego tonu gammy, ale ciągle uskuteczniać będą ten postęp tak, że przez to utworzą się niejako figury muzyczne, wtenczas trzeba użyć następującego palcowania.



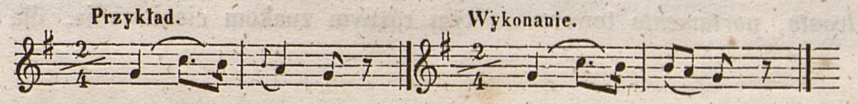
Lecz to palcowanie służy tylko do gammy z tonu C; do innych gamm w tym rodzaju trzeba innego układu, czego czytanie rozmaitych cwiczeń i kompozycyj nauczą. Co do palcowania nót podwójnych, jako to: tercyj, sext, octav, akordów, arpegiów, to się wszystko znajduje w części praktycznej. Nakoniec niepodobna na wszystko przepisać reguł. Doświadczenie, wielka wprawa, i czytanie dzieł znakomitych artystów dopełnią tego, czego tu jeszcze brakuje. Ja miałem sobie za obowiązek wskazać ważniejsze wypadki w sztuce grania na Fortepianie.

ROZDZIAŁ XVI.

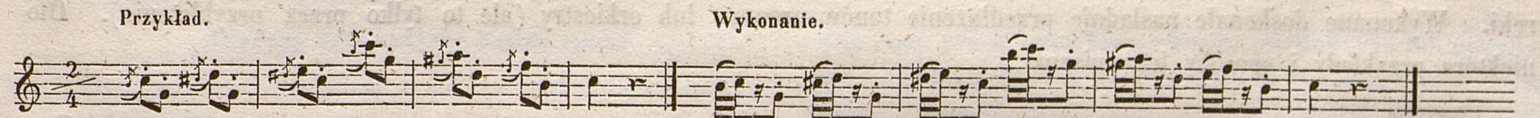
O małych nótkach, czyli nótkach nadających myślom więcej wdzięku (Notes d'agrement).

Takie mają nazwania pewne nótki bądź pojedyncze, bądź grupowane, które figurują w melodii jako ozdoby przydane, a które nie nadwerężają wartości nóty, przy której zostają. Piszą się drobnym charakterem dla odróżnienia ich od nót głównych. Prędkość ich jest stosowną do przyjętego tempa.
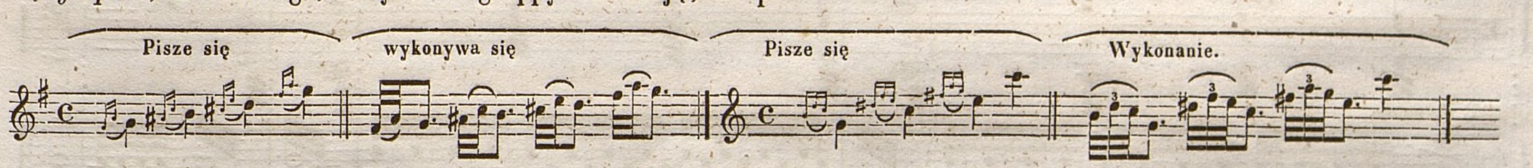
Nótki wdzięku są długie lub krótkie. Długie nazywają się *Appogiatura*, z włoskiego *appogiare* (wspierać, przyciskać), ponieważ ona wspiera niejako nótę następującą, która jest przedostatnią całego frazesu. Jéj trwanie równa się połowie téj nóty, przy której zostaje.



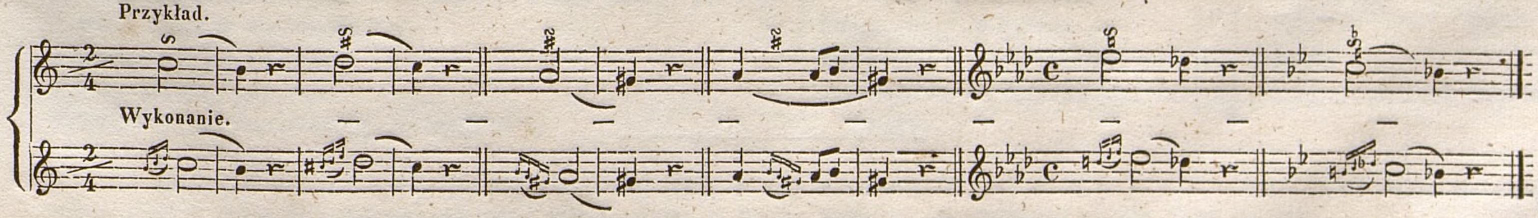
Jeżeli zaś są krótkie, wtenczas prątki przecinają się ukośnie cienką kréseczką, a prędkość ich jest tak znaczną, że trwanie onych zaledwie czuć można.



Są jeszcze oprócz tego nótki *wdzięku*, które się z dwóch, trzech, i więcéj nótek małych składają, i nazywają się *grupetti*, z włoskiego, niby małe gruppy oznaczają, n. p.



Grupetto, złożony z trzech nótek oznacza się czasem przez znak skrócony taki ∽, jeżeli postęp jest do góry, a w ten sposób ∾, jeżeli na dół. Czasami się piszą pod niemi krzyżyki, bemole, lub zwroty, stosownie jak kompozytor uczuje potrzebę, n. p. ∾♯ ∾♭ ∾♮.
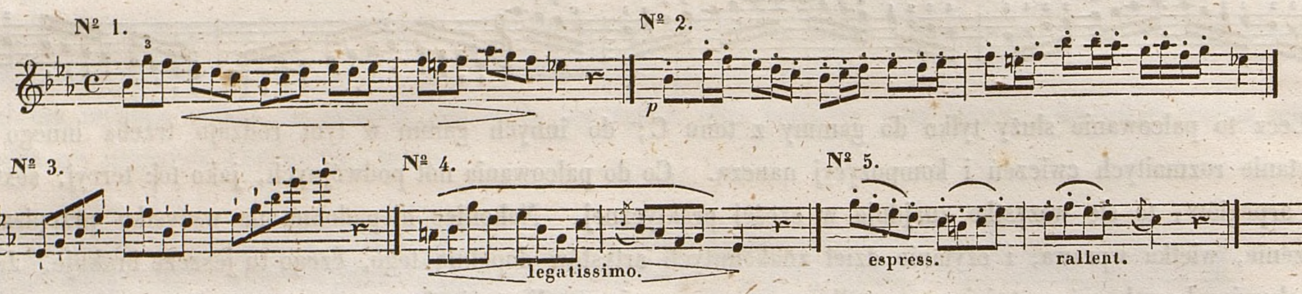


O *mordente i trillu* znajduje się w części praktycznéj.

ROZDZIAŁ XVII.

O rozmaitym sposobie uderzania klawiszów, i o znakach, które go przedstawiają.

Ile jest cienowań w uczuciu muzycznem, tyle jest sposobów oddania onych. Jednak te rozliczne modifikacye dadzą się podzielić na pięć głównych, z kąd różne inne powstają. Przedstawiają się następującym sposobem.



Wykonanie Nr. 1 zależy na tém, ażeby nóty były grane jak najprostszym sposobem, to jest: ani zwięźle, ani odrywając palców od klawiszów.

Nr. 2 wymaga lekkości i wybitności miękkiéj.
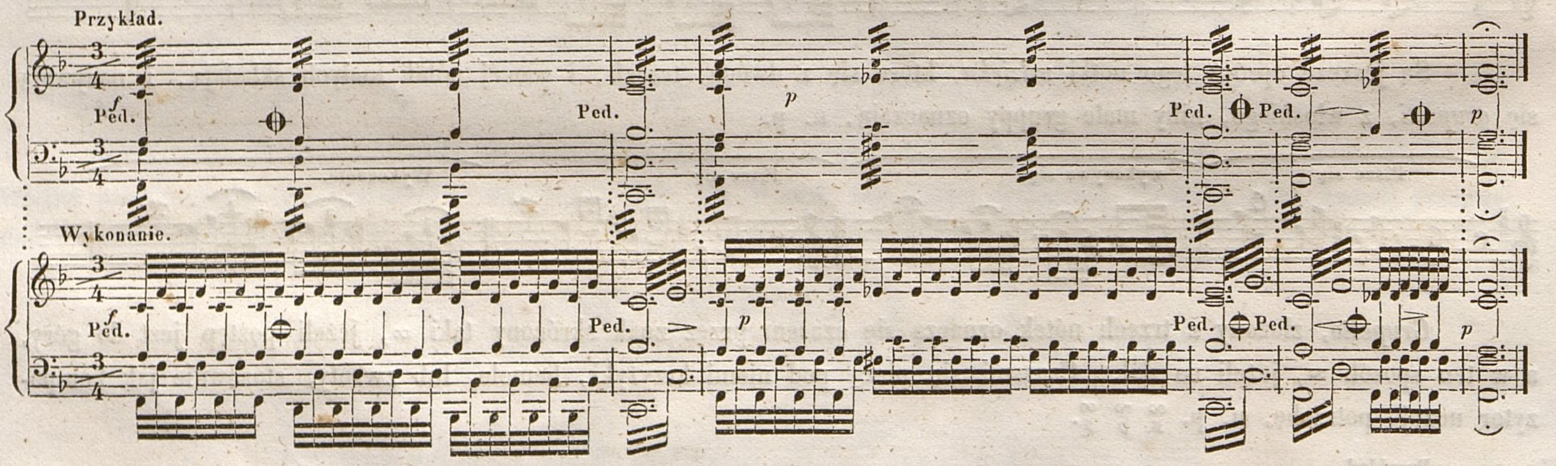
W Nr. 3 *staccato* jest daleko wyrazistsze i bardziéj odrywane; używa się go najczęściéj, kiedy gra ma być silna, śmiała, szczególniéj w akordach wielki effekt sprawia. Ten rodzaj wykonywa się podnosząc rękę po każdej nócie, lub akordzie, attakując klawisze mocno i elastycznie.

Nr. 4 przedstawia grę zwięzłą łączącą; nóty, które składają frazes muzyczny, powinne być wykonane jednym ciągiem, bez żadnéj przerwy pomiędzy tonami.

Nr. 5 używany bywa szczególniéj w peryodach śpiewnych; najlepiéj oddaném być może przez lekkie akcentowanie każdéj nóty. Nadaje on frazie muzycznej *expressyą* przenikającą, która się otrzymuje przez ociężanie palców na klawiszach, bez uderzenia jednak silnego, i zachowując między nótami zaledwie dosłyszany przedział. Często wyrazy włoskie *leggiero, staccato, legato, portamento* towarzyszą tym różnym znakom cieniowania, dla nadania większéj precyzyi wykonaniu.

Tremolo.

Tremolo wyraz włoski pochodzi od *tremare* (drżéć), użyte bywa rozmaicie, a wymaga wielkiéj siły i giętkości ręki. Wykonane doskonale naśladuje przedłużenie tonów organu, lub orkiestry (ale to tylko przez przybliżenie). Oto niektóre przykłady i sposoby jego pisania.



O wyrazach expressyjnych, oraz o ich skróceniach w muzyce używanych.

Muzyka nietylko kombinuje tony i takt, ale także i siłę tonów, to jest: z większą albo mniejszą mocą onych działa na organ słuchacza. Dla oznaczenia wszystkich stopni siły tonów, używa się następujących wyrażeń, które podzielam porządkiem ich stopni od najsłabszego do najmocniejszego.

p. p. (Pianissimo) . . . . bardzo cicho.
s. v (Satto voce) . . . . głosem przytłumionym.
p. (Piano) . . . . cicho.
m. p. (Mezzo piano) . . . . pół-cicho.
m. v. Mezza voce) . . . . pół-głosem.
m. f. (Mezza forte) . . . . pół-mocno.
f. (Forte) . . . . mocno
f. f. (Fortissimo) . . . . najmocniéj.

Kładą czasami *p. p. p.* dla oznaczenia największéj słabości, a *f. f. f.* największéj siły tonów.

Ton mocny, po którym następuje słaby, oznacza się przez *f. p.* (Forte piano), a przeciwnie przez *p. f.* (Piano forte).

Jeżeli forte ściąga się tylko do jednéj nóty, piszą *s. f.* (sforzando.

Zwiększanie się stopniowe siły znacznéj liczby tonów po sobie idących, oznacza się przez znak <; w przeciwnym zaś wypadku przez znak odwrotny >. Znak złożony z dwóch poprzedzających <> wyraża następstwo dwóch effektów poprzedzających.

Ważność tych znaków służy tylko do tych miejsc w których są oznaczone.

Jeżeli zwiększenie się, albo z mniejszenie siły ściąga się do dłuższych frazesów muzycznych, w tenczas piszą się wyrazy włoskie *crescendo* (coraz mocniéj), *decrescendo* (coraz słabiéj), albo *diminuendo*, co to samo prawie znaczy.

Rinforzando, jest to wzmocnienie gwałtowne, z przyczyny krótkiéj jego trwałości.

Jeżeli kompozytor chce jedną nótę tylko podnieść cokolwiek, w tenczas używa znaku takiego Λ który się kładzie nad nótą, a który wskazuje w ogólności niższy stopień siły od *rinforzando*.

Jażeli jedna nóta ma być ciężko akcentowaną, kładzie się nad nią znak taki –̇.

Wyraz *tenuto* albo w skróceniu (ten.) używamy do wytrzymania cokolwiek dłuższego nóty, albo akordu; przedstawiany bywa przez znak taki ⊏⊐, prawie wszyscy kompozytorowie tegocześni używają go w swoich dziełach.

Wyraz skrócony *ped* (pedale), oznacza użycie pedału tak zwanego wielki. Znak ✱ uwiadamia że pedał trzeba puścić, oprócz tego jeżeli będzie oznaczono przez wyrazy włoskie *una corda*, to się znaczy że trzeba przycisnąć drugi pedał, za pomocą którego klawiatura przesuwa się cokolwiek w stronę prawą, a pałeczki w tenczas uderzają w jedną tylko stronę.

Mylne jest zdanie wielu, że pedał wielki służy tylko do hałaśliwéj muzyki. Owszem, połączony z drugim pedałem sprawia przedziwny effekt w arpegiach, akordach, lub jakich innych figurach muzycznych, chociaż kompozytor wymaga gry spokojnéj, cichéj, a czasami nawet najdelikatniejszéj. Wszelako tam tylko obudwóch pedałów używać potrzeba, gdzie je sam autor oznacza. Inaczéj bowiem sprawi effekt przeciwny.

Zbiór wyrazów włoskich do oznaczenia postępu czasu i deklamacyi muzycznéj służących *).

Wyrazy oznaczające postęp czasu.

Lorgo, széroko, z rozciągłym wymiarem, oznacza ruch czasu najpowolniejszy.
Larghetto, (wyraz zdrobn.) cokolwiek mniéj rozciągło.
Grave, ciężko, poważnie.
Adagio, powoli (prawie to samo co *doucement*).
Lento, powoli, odpowiednie prawie wyrazowi *Adagio*.
Andante, (z różnemi bywa przysłówkami) idąc, zwolna postępując cokolwiek prędzéj jak *Adagio*.
Andantino, (wyraz zdrobn) miernie powoli (jedni za prędsze, drudzy za powolniejsze od *Andante* poczytują).
Allegretto, cokolwiek z żywością, lecz bez pośpiechu (niby małe *Allegro*).
Moderato, umiarkowanie.
Allegro, wesoło, żwawo, żywo (z wielu przysłówkami).
Vivace, żywo, żwawo, zarówno oznacza postęp czasu, jak i żywość, życie w wykonaniu gry.
Vivacissimo, jak najżywiéj.
Presto, prędko, śpiesznie.
Prestissimo, jak najśpiesznéj, jak najprędzéj.

Aby ruch przez powyższe wyrazy powiększyć lub pomniejszyć, kładą przy nich różne przysłówki i przymiotniki, np.

Agitato, miotany, wzrószony, ogniste czyni wykonanie np. *Allegro a.*
Assai, bardzo np. *Allegro a; piano a.* bardzo cicho.
Brillante, świetnie np. *Allegro b.* oznacza świetne, okazałe, żywe wykonanie.
Brio, blask, *con b. briso*, prawie to samo co *vivace*, żywo.
Cantabile, śpiewając; ruch powolny oznacza: przy osobnych okresach, znaczy szczególniejsze odznaczenie śpiewnego miejsca.
Celere, prędki, szybki.
Comodo, wygodny, bez pośpiechu; np. *Allegro c.* oznacza, nie zbyt szybkie *Allegro; a suo comodo*, dowolnie, według dogodności, prawie to samo co: *a suo arbitrio*.
Dolente, *con dolore*, *con duolo, doloroso*, boleśnie, wyrazy bólu, cierpienia.
Fuoco, *con f.*, z ogniem.
Furioso, *con furia*, szalenie, z wielkim zapałem.
Insensibilmente, nieznacznie, służy do przyspieszenia, lub zwolnienia gry.

*) Zbiór tych wyrazów wyciągnięty jest z szacownéj szkoły P. Jana Nowińskiego F. i N. W. M. P. p. S. T. — Sądzę że nie obrażę szanownego Autora, jeżeli to, co jest tak trafnie na język polski wytłumaczonym, w dziełku niniejszym dla wiadomości uczniów moich powtórzę.

Maestoso, majestatyczny, okazały, wspaniały, ze słowem postęp wyrażającym, oznacza powolny pochód, i wymaga szlachetnego i okazałego wykonania.
Meno, mniéj.
Mesto, smutny, oznacza ruch wolniejszy.
Molto, bardzo.
Mosso, żywy, np. *Allegro m.* żywiéj jak same *Allegro*, *più mosso*, prędzéj.
Non, nie np. *n. troppo* nie bardzo.
Più, więcéj, bardziéj.
Poco, trochę, *a poco a poco*, po trochu, zwolna.
Quasi, jak, prawie jak.
Semper, zawsze.
Senza, bez np. *s. tempo*, bez taktu.
Spirito, *con s. spiritoso*, z duszą, oznacza wykonanie ożywione, pełne zapału.
Troppo bardzo.
Un poco cokolwiek.

Charakterystyczne oznaczenie ruchu całym utworom służące.

Alla Placca, w ruchu tańca Polskiego umiarkowane, spokojne *Allegretto*.
Tempo di Minuetto, w postępie *Menuetu*, w powolnym ruchu.
Tempo di Valce, w postępie Walca, żywo.
Tempo di Marcia, mierny ruch Marsza wojskowego, spokojne *Allegro*.
Pastorale, po pastersku, spokojne *Allegretto*.

Rozumieć jeszcze potrzeba wyrazy.

Allemande, właściwie, dawny taniec niemiecki.
Balatta, Balada, jest to jak w poezyi, romantyczne malowanie jakiego wydarzenia liryczną mową.
Barcarola, śpiew przewoźników (goudolierów) Weneckich.
Bolero i *Fandango*, Hiszpańskie narodowe tańce, przy których śpiéwają uderzając pewnym gatunkiem grzechotek (castagnette).
Cantilene, piosenka, lub myśl jaka śpiewna.
Capriccio, dziwactwo, dziwaczna fantazya, kaprys; jest to utwór jeszcze bardziéj od form z pewnym nieładem, dziwaczeniem, odstępujący, jak Fantazya; nazywają także te ćwiczenia *Capriccio*, w które autor nagromadził rozmaitych trudności, niby z przywidzenia, a właściwie dla nauki grającego.
Concerto od słowa *concertare*, ubiegać się, oznacza zapasy, ubieganie się muzykalne. Ten wyraz w dwojakim biorą znaczeniu, rozumiejąc przez niego publiczne wykonanie kilku dzieł zwykle z orkiestrą, i pojedyncze odegranie Solo, na jakim instrumencie. Francuzi w pierwszym względzie nazywają *Concert*, w drugim zaś *un Concerto*. *Concertino* koncercik.
Divertimento, zabawa, jest to utwór muzykalny, skromny, bez pretensyi, w lekkim stylu i łatwy do wykonania.
Fantasia, jest dzieło, w którym poeta muzykalny swobodniejszy polot swej wyobraźni dozwala, nie trzymając się ściśle form przyjętych.
Finale, oddział kończący dzieło jakie np. w Sonacie, Symfonii, zakończenie aktu w operze.
Fuga jest kilko-głosowa kompozycya, w któréj naprzód samo tema, główną osnowę stanowiące, występuje, a po niém też melodyą w rozmaity sposób inne głosy, każden z osobna powtarzają, tak że jeden przed drugim uciekać się zdaje. Najznakomitszym w tym rodzaju kompozycyi, jest J a n S e b a s. B a c h. (ur. 1685), obecnie B e r t i n i rozłożył na 4 ręce te arcy-dzieła geniuszu i sztuki.
Giga, dziś rzadko używana melodya do tańca, w takcie sześć ósmych; niekiedy i obszerniéj rozprowadzona np. u H e r c a, S c h u m a n n a.
Introduzione, wstęp do jakiego dzieła.
Minuetto Menuet, dawny taniec w powolnym ruchu.
Marcia Marsz.
Motivo, tema, myśl jaka muzyczna.
Notturno, (*Screnata*) przeznaczone do wykonania w cichości nocnej.
Pot-pouri, (czytaj popuri), lub *Quodlibet*, skład dzieła, z rozmaitych kawałków różnych autorów w jednę całość zręcznie powiązanego.
Preludio, *Praeludium*, przegrywka improwizowana lub ułożona, poprzedzająca zaczęcie jakiéj sztuki.
Preghiera, prośba, modlitwa.
Rapsodie, rapsodya, część, lub księga z poematów H o m e r a, znaczy także ramotę, liche dzieło; tu zaś pospolicie utwór lirycznéj treści, jak ustęp czegoś większego, lub jako dzieło drobniejsze, swobodniéj napisane, do którego autor nie zbyt wielką przywięzuje cenę.
Reverie, marzenie, dumanie, urojenie, dzieło lirycznéj treści.
Ricordanza, wspomnienie, jest utwór, w którym różne okazują się temata już znane.
Romanza, śpiew w kształcie pieśni, niekiedy i na szczególne instrumenta pisany.
Rondo, wyraz z francuzkiego wzięty, znaczy dzieło, w którém główne tema powtarza się kilka razy. *Rondino*, wyraz zdrobniały.
Scherzo, (skierco), żart, ten rodzaj sztuki wymaga żywego wykonania.
Siciliana, pieśń pasterska w Sycylii w wyraźnie odznaczonym rytmie.
Sinfonia, dzieło muzykalne poważnéj zwykle treści, składające się z trzech i więcéj oddziałów na całą orkiestrę.
Sonata jest kompozycya na jeden instrumant, lub z towarzyszeniem drugiego, poważnéj treści, składająca się jak i Synfonia, z trzech lub więcéj oddzielnych części. Tak znane Duetta, Tria, Kwartetta i t. d. zwykle są w formie Sonaty.
Tema, melodya, śpiew, lub myśl jaka, która służy za osnowę do Fugi, do Waryacyi i t. p.
Toccata, to imie dawano dawniéj dziełu, ułożonemu w sposobie obszernego praeludium, dziś w rzadkiém jest używaniu.
Uwertura z franc. *Ouverture*, od Włochów i Synfonią zwana, służy do otwarcia opery lub dramatu i t. p.
Variacioni są kompozycyą, składającą się z kilku odmian przerobionego tematu.
Dokładniejsza wiadomość o tych wszystkich dziełach, do nauki kompozycyi należy.

Wyrazy w szczególnych miejscach w środku sztuki, postęp czasu zmieniające.

Accelerando, śpiesząc coraz prędzéj.
Ad libitum lub *a piacere*, dowolnie, tak co do wyrażenia, jak i postępu.
A rigore, z ścisłem zachowaniem taktu; *senza r.* lub *a piacere*, lub *senza tempo*, bez zachowania taktu.
Alla stretta, zob. stretta.
Doppio, podwójny, np. *doppio movimento* lub *tempo*, w podwójnym postępie, jeszcze raz tak prędko, jak to, co poprzedzało.
Fretta, pośpiech, *più* lub *con f.* w pośpiechu, coraz prędzéj.
Gradazione, stopniowanie, *con g.* oznacza stopniowe zwiększenie lub osłabienie tonu i zwolnienie postępu czasu.
Imparientemente, niecierpliwie, żywo.
Impeto, gwałtowność, *con i. impetuosamente*, popędliwie, gwałtownie.
Istesso, ten sam, *l'istesso tempo*, ten sam postęp czasu.
Lentando, zwalniając.
Meno vivo, z mniejszą żywością.
Morendo, umilczając, także *calando*, *perdendosi*, *scemando*, *mancan-*

do, *smorzando*, oznaczają niknienie mocy tonu, a niekiedy i zwolnienie.
Precipitoso, ruch przyśpieszony.
Rallentando, *ritardando*, *slentando*, zwalniając, opóźniając postęp czasu, coraz to wolniéj.
Ritenuto, z przetrzymaniem, przeciągle. Zwalnianie i przyśpieszanie w graniu, jest dziś bardzo w używaniu. W swojém miejscu, nie jest bez skutku. Nie trzeba tylko przesadzać, bo przesada jak wszędzie, tak i w muzyce, nie zrobi potrzebnego wrażenia.
Stinguendo lub *estinguendo*, gasnąc, niknąc.
Strascinando lub *trascinando*, wlekąc jak *rallen*.
Stretta, pośpiech, *stretto*, *più stretto*, zwłaszcza przy końcu sztuki, oznacza ruch przyśpieszony, coraz to prędzéj.
Stringendo, oznacza stopniowe przyśpieszenie.
Rubato, kradziono, jest to rodzaj gry, gdy jednym częściom taktowym coś się z ich długości ujmuje, a drugim przyczynia, zwłaszcza gdy lewa towarzysząca taktu przestrzega; tu szczególniéj strzedz się potrzeba przesady.
Sempre più mosso, *più presto*, coraz to prędzéj, żywiéj, śpieszniéj.
Stinguendo (jak wyżéj).

Wyrazy oznaczające charakter dzieła, tak na początku jak i na szczególnych miejscach umieszczane.

Adirato, rozgniewany.
Affabile, przyjaźnie, mile.
Affetto, uczucie, *con a. affetuoso*, *affetuosamente*, z wyrazem żywego uczucia.
Afflizione, (con) ze smutkiem *s. dolente*.
Agilita, (con) z lekkością, z winnością.
All' improviso, niespodzianie, raptem.
Amabile, mile np. *Andante a.*
Amarezza (*con*), z goryczą.
Anima, dusza, *con a. animato*, ożywiony.
Animo, duch, odwaga, *animoso*, odważnie, śmiało.
Appassionato, *con passione*, *passionato*, namiętny, więcéj jak *affetuoso*.
Ardito, śmiały, odważny.
Bizzaro, dziwaczny.
Bravura, waleczność, *con b.* ze śmiałym, świetnym, pokonywającym wszystko wyrazem.
Brillante, świetnie, okazale.
Bruscamente, z franc. *brusquement*, nagle, porywczo.
Calmato, *con calma*, spokojnie.
Cantabile, śpiewająco.
Consolante, pocieszająco.
Delicato, *delicatamente*, delikatnie, miękko, wytwornie.
Dolce, słodko, łagodnie, *con dolcezza*, ze słodyczą.
Espressivo, *con expressione*, z wyrażeniem, z grą pełną wyrazu i uczucia.
Fantasticamente, fantastycznie, dziwacznie.
Feroce, *ferocemente*, dziko, surowo.
Fiero, *fieramente*, dumnie.
Flebile, *flebilmente*, płacząco, to samo prawie co *lagrimoso*.
Freddamente, oziębłe.
Funebre, np. *Marcia f.* Marsz pogrzebowy.
Fuoco, *con f. fuocoso*, ognisto.
Furioso, szalony.
Furore con f. z wściekłością, zajadłością, z szaleństwem.
Giocoso, wesoły, żartobliwy, zabawny.
Giustamente, stósownie, przyzwoicie.
Grazia, wdzięk, *con g.*, *grazioso*, wdzięcznie, powabnie.
Gustoso, *con gusto*, ze smakiem.
Jubiloso, radośnie, wesoło, wykrzykując, wyśpiewując.
Innocente, niewinnie.
Impaziente, *impazientemente*, niecierpliwie.
Impeto, *con i.*, *impetuoso*, z gwałtownością, popędliwością.
Indifferenza, obojętność, znaczy lekkie, mało akcentowane wykonanie.
Inquietto, niespokojny.
Intrepidamente, nieustraszenie, znaczy śmiały wyraz gry.
Irresoluto, wahający się, niezdecydowany.
Lagrimoso, płaczący, wyraz smutku.
Lamentabile, uskarżając sią prawie, to samo co *lagrimoso*.
Languido, *languendo*, omdlewający, tęskniący.
Leggiere, *leggiermente*, lekko, delikatnie.
Lussingando, pochlebnie, oznacza lekkie dotknięcie tonów.
Luttuosamente, smutnie, malowanie bólu w smutku pogrążonego serca.
Marcato, *ben m.* z szczególném odznaczeniem każdéj nóty.
Mesto, smutny, znaczy także i powolny postęp czasu.
Misterioso, tajemniczy, tony niejako zasłaniający.
Mollemente, miękko rozkosznie.
Negligente, niedbały, oznacza pewne pozorne zaniedbanie w wykonaniu.
Parlante, mówiący, miejsce tym wyrazem oznaczone, wymaga tonów z wyrazistością i mocą uderzonych — w muzyce wokalnej wymawianie raczéj znaczy niż śpiewanie.
Patetico, *pateticamente*, patetycznie, wzruszająco.
Pesante lub *pesentamente*, ociężale.
Piacevole, przyjemny, miły.
Piangevolmente, uskarżająco się, *piangendo*, jęcząc, utyskując, żaląc się.
Pietoso, wyraz wzruszenia.
Pomposo, okazały, szumny.
Precisione, *con p.* z dokładnością, precyzyą w postępie czasu i wyrażenia.
Quieto, spokojny.
Risoluto, odważny, śmiały, zdeterminowany.
Risvegliare, obudzić, *risvegliato*, obudzony, ożywić wykonanie.
Scherzando, żartobliwie, lekkie, żywe wykonanie oznacza.
Sciolto, lekki, zwinny, znaczy częstokroć nóty bardziéj wybitne niż wiązane.
Sdegnoso, *con sdegno*, z gniewem, popędliwie, prawie jak *adirato*.
Secco, suchy, oschły.
Semplice, prosty, *con simplicita* z prostotą.
Sostemito, wytrzymany, oznacza ścisłe zachowanie taktu.
Spiritoso, ożywiony, *con spirito*, z duszą.
Strepito, szelest, wrzawa, *con s.*, *strepitoso*, szeleszczący.
Tempestuoso, naśladujący burzę.
Tenero, *teneramente*, *con tenerezza*, delikatnie, czule, rzewnie.
Tenuto lub skróc. *ten.* zwykle nad jedną nótą, wymaga ścisłego wytrzymania nóty. Herz zamiast *ten.* używa znaku w kształcie maleńkiego prostokąta.
Tranquillo, spokojny, *tranquillamente*, spokojnie.
Veloce, *con velocita*, szybki, rączy, z szybkością.
Vigoroso, mocny, silny.
Vivente, żyjąc, wykonanie ożywione, *vivo* żywy, *vivace*, żywo.
Volante, lecący, unoszący się, lekkie dotknięcie oznacza, jak gdyby ręka ponad klawiaturą unosiła się.
Volubilimente, *con volubilitate*, z większą szybkością, ruchem.

Niektóre rady i przestrogi rodzicom i uczniom przydać się mogące.

1) Wiek do uczenia się muzyki najwłaściwszy jest od lat 7—9. Wszelako nie można z pewnością tego oznaczyć, zależy to od zdolności i sił fizycznych, które się w jednych wcześniéj, w drugich późniéj rozwijają. Lepiéj jest jednak (jeżeli się da) wcześniéj zaczynać naukę muzyki, a przynajmniéj nad samym mechanizmem pracować, póki palce są giętke, aniżeli zapóźno, n. p. w 12, 13 albo 14 roku, gdzie ręka i palce trudniéj się już kształcą. Zdarza się czasami, że w 4tym i 5tym roku okazują się w dzieciach nadzwyczajne zdolności, które się poznają po dobrym słuchu, pamięci, i trafianiu nót, które po zanuceniu jakiéj piosneczki powtarzają z wielką prawdą; ale z takiemi dziećmi trzeba ostrożnie postępować; można pracować, ale tylko mechanicznie; bo jeżeli to dziecię ma talent prawdziwy, to go z wiekiem nie utraci, lecz męcząc umysł jego przedwczesną pracą, możemy w niém przytłumić najpiękniejsze zdolności.

2) Wybór nauczyciela powinien być jak najstaranniejszy. Od pierwszego albowiem prowadzenia zależy postęp ucznia, i dalsze rozwijanie się jego talentu. Utrzymywanie więc, że „jak na początki, to dobry tymczasem taki nauczyciel" bardzo jest mylném i szkodliwém.

3) Skoro nauczyciela światłego rodzice i uczeń dostaną, potrzeba ażeby mu zaufali, wszystkich rad jego słuchali i jemu tylko jedynie wierzyli, a nie pokątnym podszeptom fałszywych dillettantów, którzy najczęściéj błędne mając o muzyce wyobrażenie, i rad błędnych innym udzielają.

4) Fortepian do uczenia powinien być ani za lekki, ani za ciężki. W pierwszym przypadku, uczeń przyzwyczaiwszy się do lekkich klawiszów, nie mógłby potém nic wykonać na klawiaturze cięższej; w drugim zaś, nie mając jeszcze sił fizycznych dostatecznie rozwiniętych, mógłby sobie ręce i palce osłabić, coby złe skutki za sobą pociągnęło.

5) Siedzienie i trzymanie się przy Fortepianie powinno być ani *zaniedbane*, ani też *wymuszone*. Łokciami nie wyrabiać żadnych dziwnych poruszeń, palce ani za nadto okrągło, ani płasko trzymać, karikaturo-fantastycznych uderzeń klawiszów jak najtroskliwiéj się wystrzegać, — a takiemi są: podnoszenie ręki przynajmniéj na łokieć od klawiszów, jakieś dzióbanie onych, to znowu jakieś zamiatanie klawiszów palcami, jak gdyby te kurzem były pokryte, albo n. p. po uderzeniu klawisza dławienie go niemiłosiernym sposobem dla okazania jakiegoś urojonego *crescendo* i *diminuendo*, albo co gorsza *portamento*, które na fortepianie *na jednym tonie* wcale nie exystuje. Wstrząsanie konwulsyjne głową tak często towarzyszące naszym młodym exekutorom, i tym podobnych wiele innych niedorzeczności; — bo pamiętać trzeba na dawne przysłowie *„quod licet Jovi, non licet bovi"*, co znaczy: że jeżeli wolno jest *wielkiemu człowiekowi* dopuścić się jakich *absurdów*, to nie upoważnia bynajmniéj tych, którzy dopiero wzdychają, ażeby kiedyś byli *Lisztami*. Mnie się zdaje, że siedząc i trzymając się spokojnie, można grać dobrze, mieć wielki *mechanizm, czucie i cieniowanie*.

6) Poświęcić trzeba przynajmniéj trzy godziny na dzień (szczególniéj w początkach), chcąc jaki postęp uczynić. Można je tym sposobem rozdzielić: jedną na gammy ze wszystkich tonów i w różnych pozycyach, drugą na ćwiczenia w rozmaitym rodzaju i charakterze, a trzecią na czytanie dzieł nowych, i wyuczenie się ich dokładne. To oswaja z rozmaitemi podziałami i figurami muzycznemi. — NB. Czytać trzeba różne kompozycye, tak dawniejszych, jak i tegoczesnych autorów, *klassyczne* i *romantyczne*, a tym tylko sposobem można zostać kiedyś dobrym nót *czytelnikiem*.

7) Wybór sztuk powinien wyłącznie należyć do nauczyciela. Potrafi on stopniowo przedstawiać dzieła uczniowi, — nie przestanie zapewne na samych solowych kompozycyach, jakiemi są: *Waryacye*, *Ronda*, *Fantasye*, *Potpouri*, *Ballady* i t. d., ale zechce ucznia przyzwyczaić do dzieł klassycznych z towarzyszeniem kilku instrumentów, jak n. p. *Sonaty, Tria, Quartetta, Quintetta, Sextetta, Septetta,* i tym sposobem dać mu wyobrażenie *o rozmowie muzycznéj*, o któréj wzorów *Mozart, Bethoven, Hummel, Onslow, Moscheles, Spohr* dostarczają nam obficie.

8) Nie trzeba się spieszyć z *popisywaniem*, chociażby nawet przed dobrze znajomemi osobami, a tém bardziéj publicznie. Nie masz nic nieprzyjemniejszego, jak kiedy nie umiejąc czego dokładnie, chcemy komu zrobić *przyjemność*, — szkoda fatygi i czasu. Dla tego zawsze trzeba pierwéj się poradzić nauczyciela, czy można to lub owe dzieło wykonać przed kim? a jeżeli ten da odpowiedź potwierdzającą, *a powiedzie się źle*: wtedy uwalniamy się przynajmniéj od zarzutu, który tym razem ciężyć będzie na nauczycielu. Wszystko musi dojrzeć, a dopiero jest zdrowe i posilne.

9) Nie przyzwyczajać się do *preludiów* przed zaczęciem jakiéj sztuki, bo te zwykle są albo niestósowne, albo co gorsza zupełnie z innego tonu. — Jeżeli jednak nabędziecie tego nalogu do tego stopnia, że się bez tego obejść nie będziecie mogli, zastanówcie się przynajmniéj, z jakiego tonu jest sztuka, a potém sobie już w tym samym tonie

preludiujcie. Byłem nieraz świadkiem, jak kompozycya miała być wykonaną w tonie *Es*, a exekutor palnął preludium z tonu *A* minor. Sprobójcie jak to wygląda.

10) Szukajcie znajomości z artystami i dobremi amatorami, nie z takimi jednak, co o sobie dobrze mówią i trzymają, ale o których inni, zwłaszcza *prawdziwi znawcy bezstronni* dobrze mówią i trzymają. Słuchajcie z uwagą ich gry, korzystajcie z ich uwag, chociażby te były nawet krytyczne, gdyż lepsza jest prawda gorżka aniżeli najsłodsze pochlebstwo. Nic łatwiejszego, jak młodego człowieka zbałamucić przedwczesnemi pochwałami. Ileż to razy one przyprowadziły niejednego do zarozumiałości, z której potém sam siebie nawet uleczyć nie był w stanie, bo chociaż miał wewnętrzne przekonanie, że jest niższym od drugich, ale fałszywa miłość własna nie dozwalała mu tego powiedzieć. Strzeżcie się więc! strzeżcie! téj szkodliwéj wady.

11) Mania *improwizowania* ogarnia znaczną część naszéj młodzieży, — jest to nietylko nagany godném, ale najszkodliwszém, najniedorzeczniejszém. Cóż to jest *Improwizator* prawdziwy? jest to wieszcz! — a wieleż tych wieszczów mamy? Oto był nim jeden w osobie nieśmiertelnego *Hummla*, a dziś żyje wielki geniusz *Chopin*. Jakżeż można obrażać tak wielkie imiona, jak można tak zuchwale poniżać sztukę?!! ale tak być musi u nas — dla czego? bo nie mamy krytyki światłéj, opartéj na gruntownej znajomości rzeczy, — nie mamy ludzi, którzyby karcili zuchwałe zamiary tych przedsiębierców improwizacyi, i tym sposobem otwierali im oczy, że się sami przez to gubią i są celem pośmiewiska. Ach, jak to boleśnie patrzeć, jak inne kraje wysoko stoją w swoich pojęciach o muzyce, — a my jesteśmy daleko, bardzo daleko od nich, — bo jeżeli można *ramotę* muzyczną, niezasługującą nawet na żadne wspomnienie nazwać *improwizacyą*, to lepiéj jest wyrzec się muzyki, i przestać jej hołdować. Strzeżcie się, kochani uczniowie, zapatrywać na tych szarlatanów, którzy upojeni lichemi pochwałami w pismach peryodycznych, gdzie z równém uczuciem słuchają boskich tonów *Mozarta, Bethovena, Rossiniego*, jak mazurka Kubelki, któremu nietrudno obok imion wielkich położyć (niby dla porównania) jakiego *liweranta* nędznych, litości godnych klecideł muzycznych, — pysznią się niemi i sądzą, że istotnie są wielkiemi ludźmi, skoro im toż pismo oddało sprawiedliwość. Winszujemy wam tego zwycięstwa! cieszcie się tém kadzidłem; ale radziemy, abyście nie robili ani kroku po za wasz obręb, a zwłaszcza za granicę, bo tam się dowiecie, czém jesteście rzeczywiście, i może się dacie przekonać, żeście tam skończyli, gdzie dopiero inni zaczynają. Boże daj! aby się ta *epidemiczno-muzyczna choroba* wyniosła jak najprędzéj do *muzułmańskiéj* jakiéj krainy muzyki, gdzie dla niéj miejsce najwłaściwsze, — ale to pierwéj nie nastąpi, póki krytyką nie będą się trudnili ludzie mający prawdziwą znajomość rzeczy, bezstronność, i czysto-estetyczne pojęcia o sztuce. Zaklinam was, kochani moi uczniowie, wyrzeczcie się tych złych duchów, czcijcie prawdziwe *bóstwo*, a nie kłaniajcie się *bałwanom*. Jeżeli któremu z was nieba nie odmówią tego rzadkiego daru, utoruje on sobie drogę, i znajdzie wielbicieli w prawdziwym świecie muzycznym, tak jak ich znaleźli *Hummel* i nie porównany *Chopin*. Wystrzegajcie się więc improwizowania, a przynajmniéj nie czyńcie tego publicznie, ale w gronie bardzo zaufanych przyjaciół. Pamiętajcie albowiem, że najpierwsi improwizatorowie świata mieli swe dni nieszczęśliwe.

12) Niech nikt nie sądzi, że *szkoła*, jakąkolwiek by ona była, udzielić może także talentu, — nie, tego się nie nabywa, — to nieba dają. Szkoła może podać sposoby do rozwinięcia go, do przedstawienia, jak ten talent w rozmaitych odcieniach może być okazanym, ale nauczyć kogo talentu (jak to wielu wyraża) to niepodobna. Można się nauczyć wszystkich sposobów grania, mieć wielki mechanizm, a robić to wszystko bez talentu. Można mieć zdolności, ale nie talent. Przez talent więc rozumieć trzeba *prawdę*, któréj muzyka pod każdym względem wymaga.
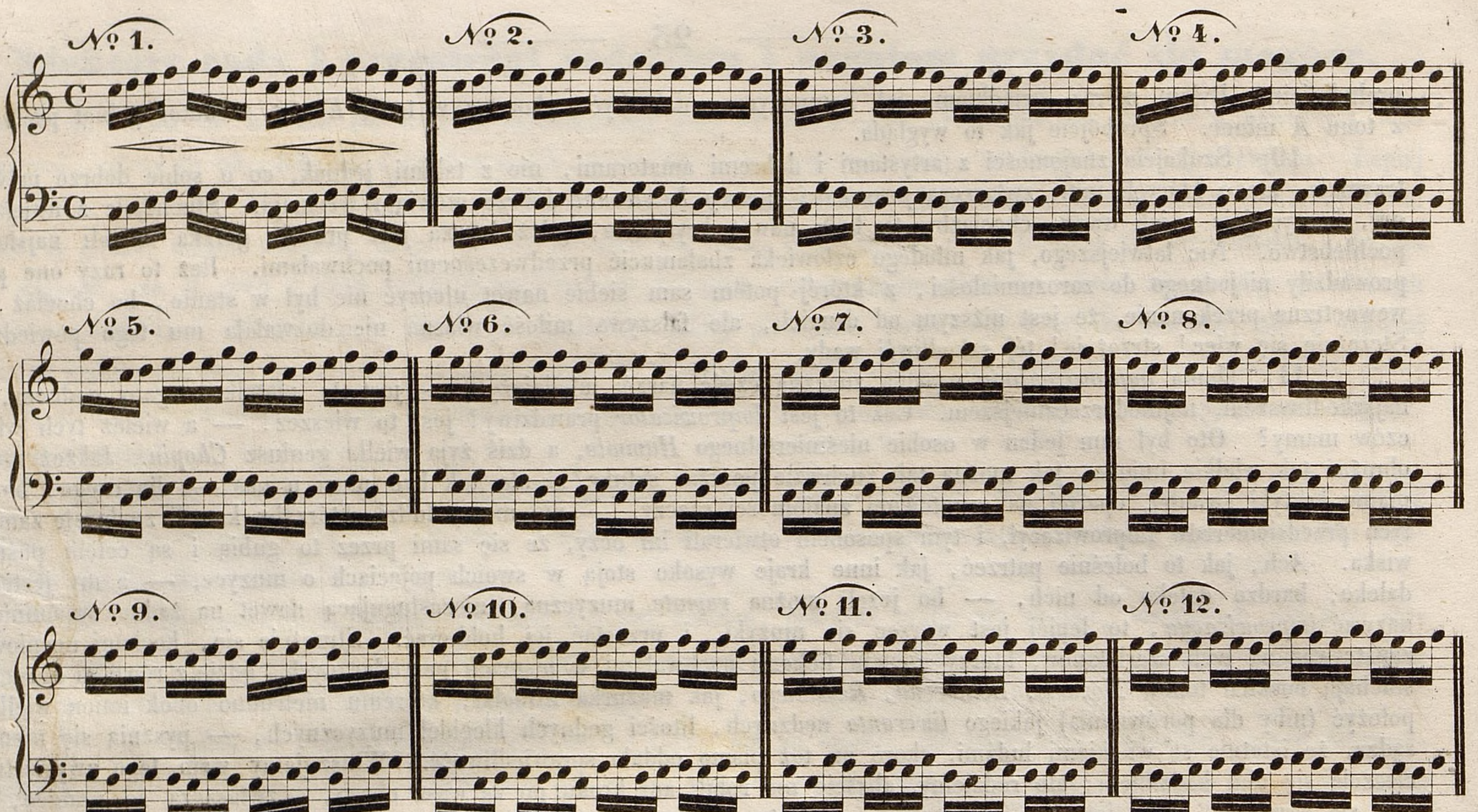
Część praktyczna.

Ćwiczenia na pięć palców, nie zmieniając położenia ręki.

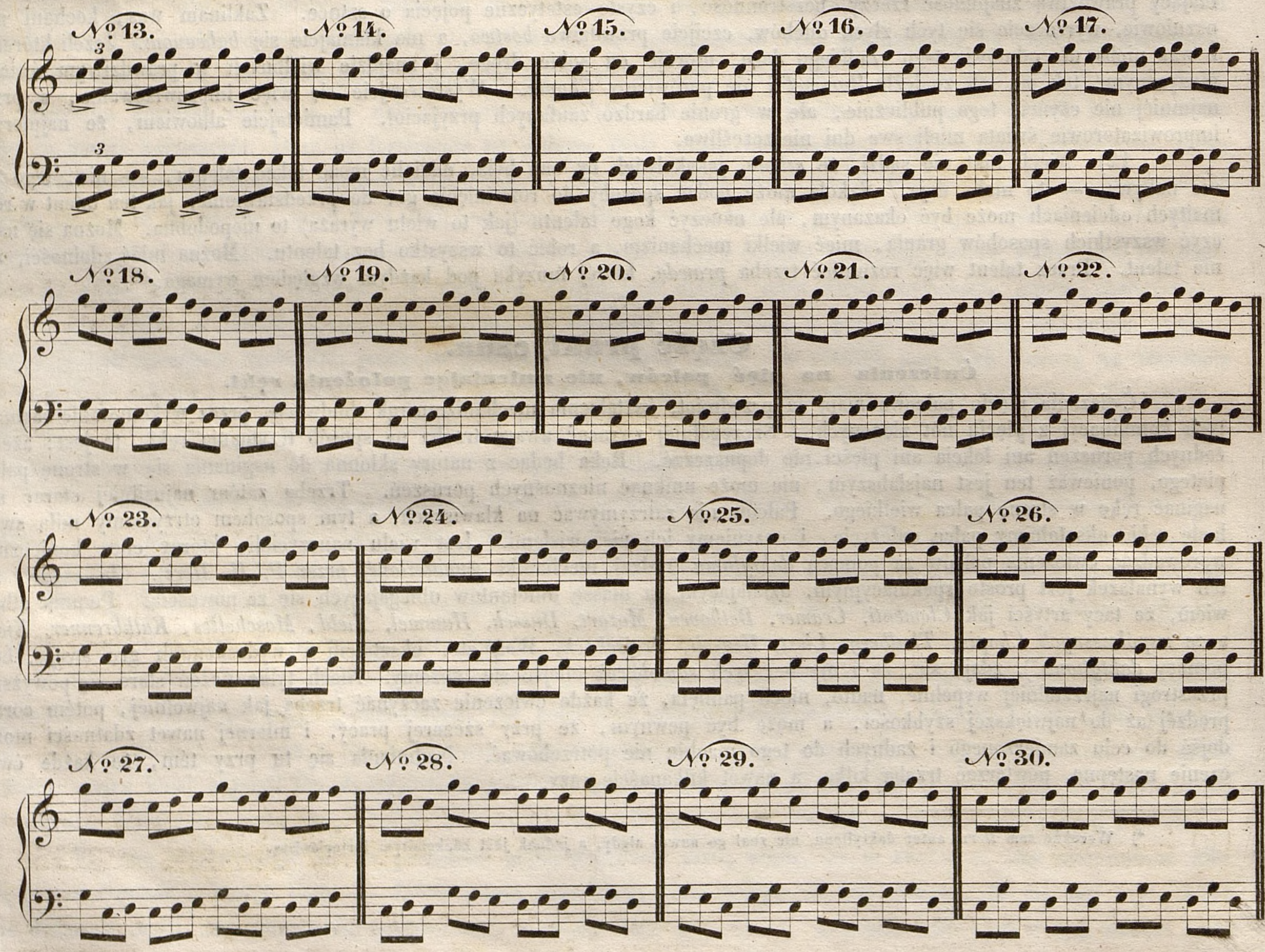
Ćwiczenia pięcio-palcowe mają za przedmiot, kształcenie mechanizmu rąk obudwóch, przez wykonywanie rozmaitych kombinacyj z pięciu nót złożonych. Szczególniéj zwracać uwagę trzeba na sposób trzymania ręki, to jest: ażeby żadnych poruszeń ani łokcia ani pięści nie dopuszczać. Ręka będąc z natury skłonną do naginania się w stronę palca piątego, ponieważ ten jest najsłabszym, nie może uniknąć nieznośnych poruszeń. Trzeba zatém najusilniéj starać się naginać rękę w stronę palca wielkiego. Palców nie zatrzymywać na klawiszach, a tym sposobem otrzymamy miłą swobodę ręki, ukształcimy palce należycie, i uczyniemy ich niezawisłemi. Jest wielu nauczycieli, którzy chcą koniecznie wprowadzać ćwiczenia palców za pomocą *daktylionu* (rodzaj mechaniki *wynalezionéj przez P. H. Herz*). Ja sądzę, że ten wynalazek jest prosto spekulacyjnym, działającym na massę dilletantów ubiegających się za nowością. Pomnąc albowiem, że tacy artyści jak *Clementi, Cramer, Bethoven, Mozart, Dussek, Hummel, Tield, Moschelles, Kalkbrenner, Kies*, a *ze współczesnych Chopin, Thalberg, Liszt, Henselt, Drejschock, Wolf* etc. ukształcili i wydoskonalili grę swoją, bez pomocy *daktylionu**), zdaje się, że i my bez tych *samołówek* obejść się możemy. Niech tylko uczeń stara się powyższe przestrogi najrzetelniéj wypełnić, nadto, niech pamięta, że każde ćwiczenie zaczynać trzeba jak najwolniéj, potém coraz prędzéj aż do największéj szybkości, a może być pewnym, że przy szczerej pracy, i miernej nawet zdatności może dojść do celu zamierzonego i żadnych do tego machin nie potrzebować. Nadmienia się tu przy tém, że każde ćwiczenie następne, powtarzać trzeba kilka, a nawet kilkanaście razy.

*) Wszakże sam *Herz*, autor daktylionu, nie znał go nawet nigdy, a jednak jest znakomitym fortepianistą.

Czcionkami Breitkopfa i Hærtla w Lipsku.



Pierwszą nótę każdéj trójki mocniéj uderzać.

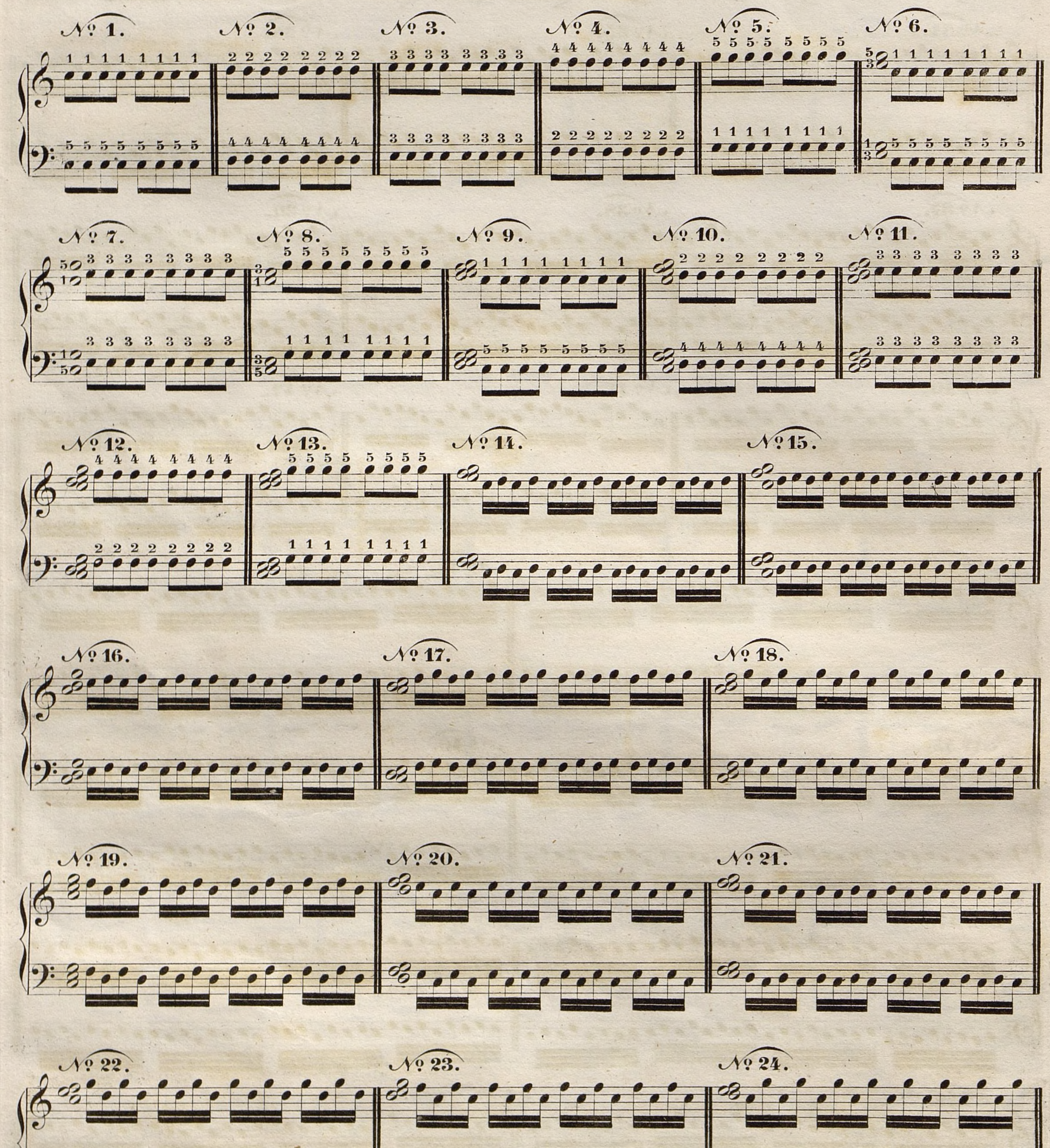


Pierwszą nótę każdéj szóstki dobrze oznaczać
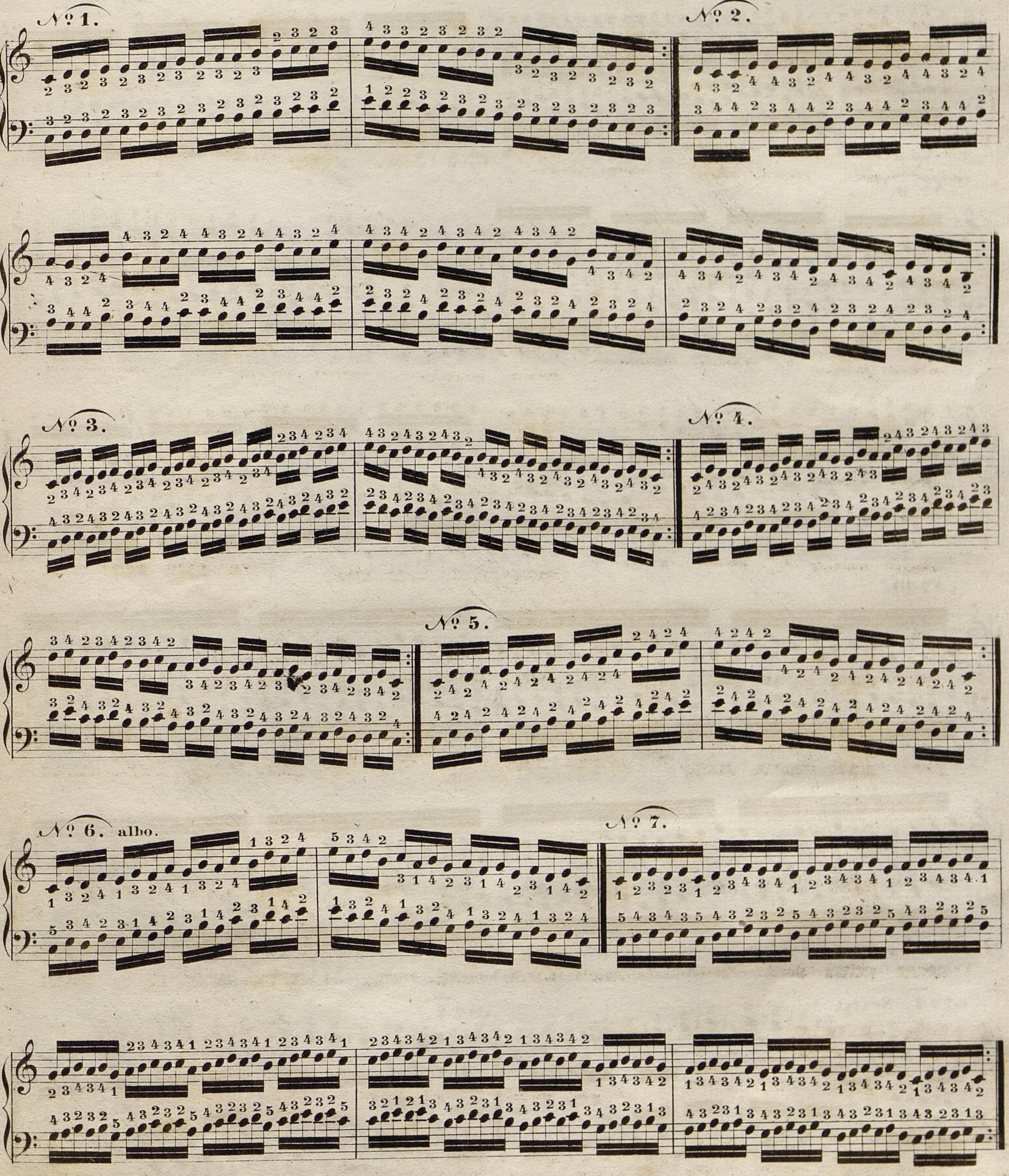


Ćwiczenia dla uzyskania niezawisłości palców jednych od drugich. _

Palce, które zostają na klawiszach, powinny być zaokrąglone cokolwiek, ten zaś który jest przeznaczony do wybijania jednéj nóty ciągle, ma wybijać ją z największą regularnością bez poruszenia ręki. Każdy numer powtarzać kilka albo kilkanaście razy _ Oto przykłady. _
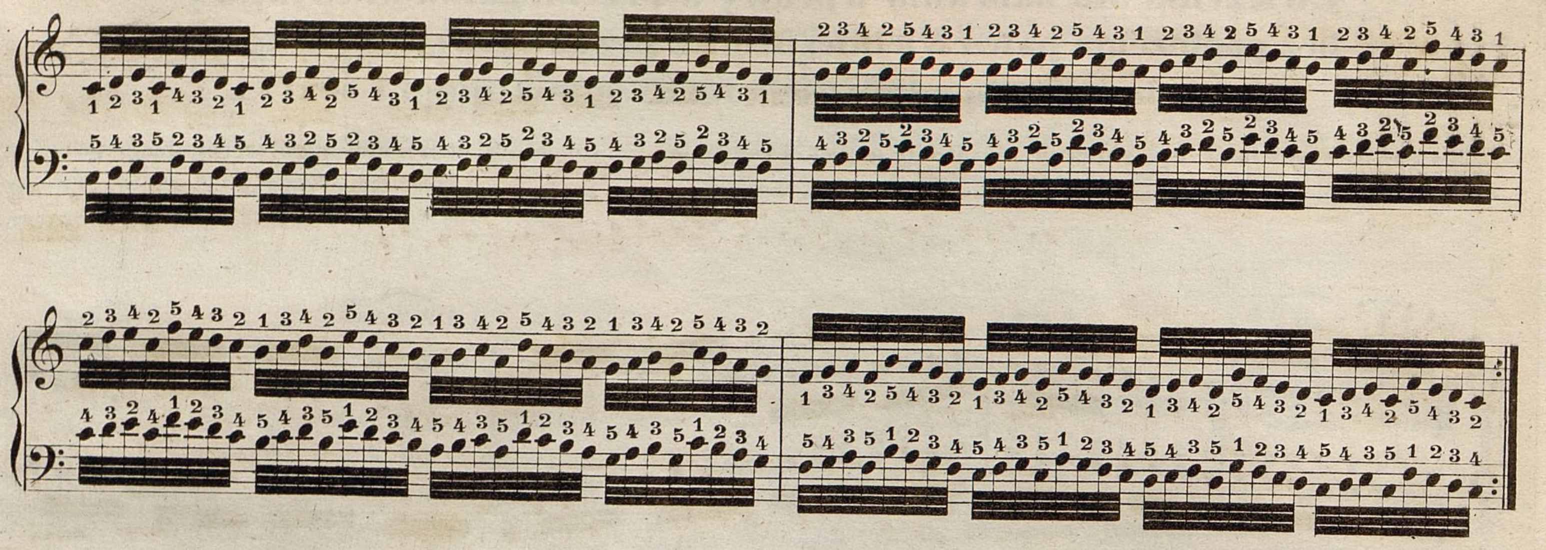


Ćwiczenia dla nabrania wprawy w przebieganiu klawiatury bez podłożenia palca wielkiego: oraz przyzwyczajenia drugich palców do sięgania z łatwością tertii, quart, quint i sext. –
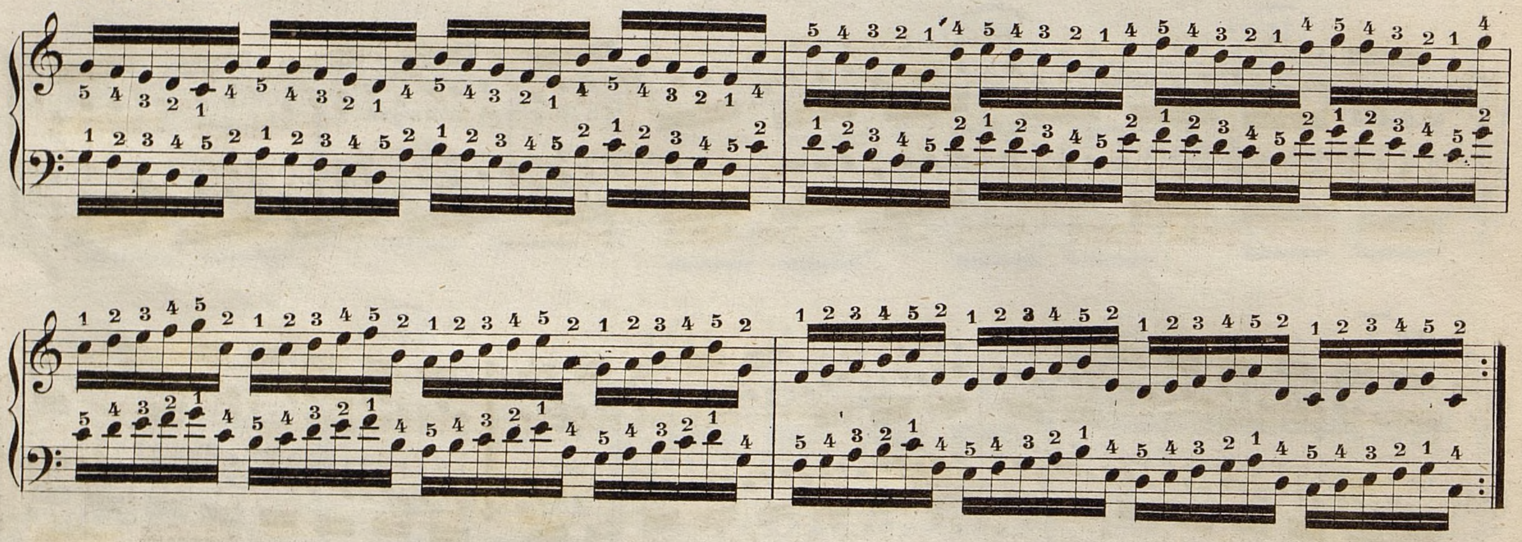
Bieg palców powinien być zupełnie niezawisły od ręki i ramienia. – Dla nadania obszerniejszego mechanizmu palcom, dobrze będzie wykonywać następujące ćwiczenia w odległości dwóch albo nawet trzech octav. –
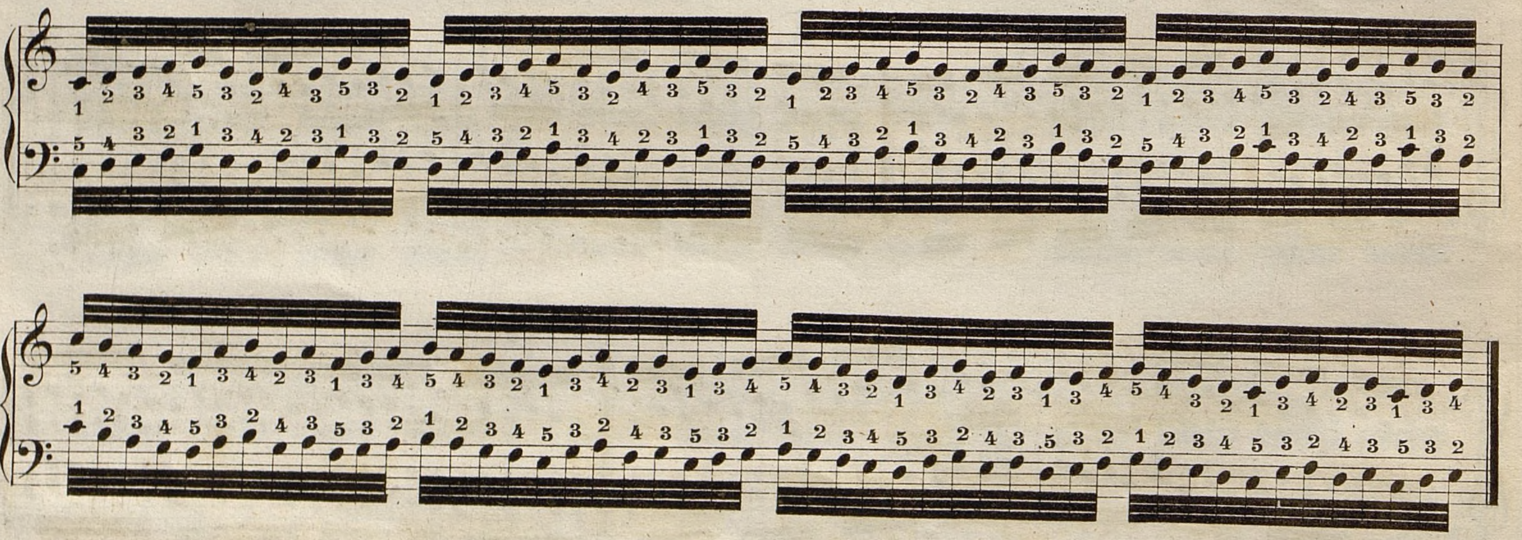


№ 8.



№ 9.
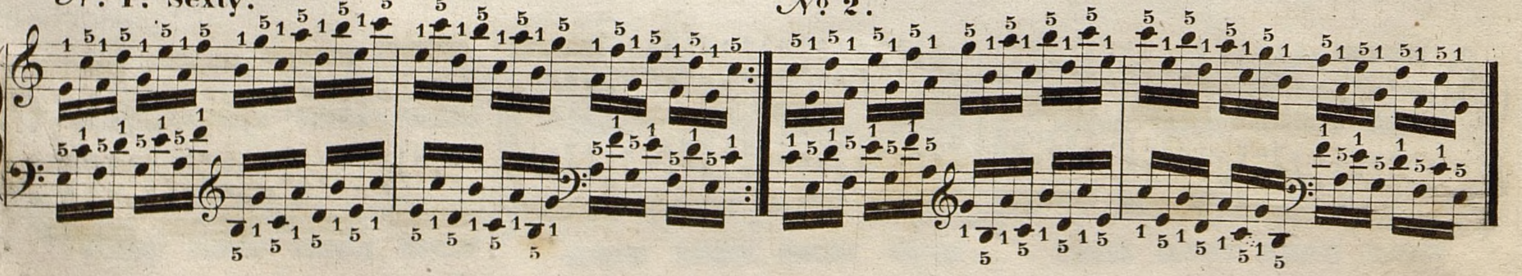


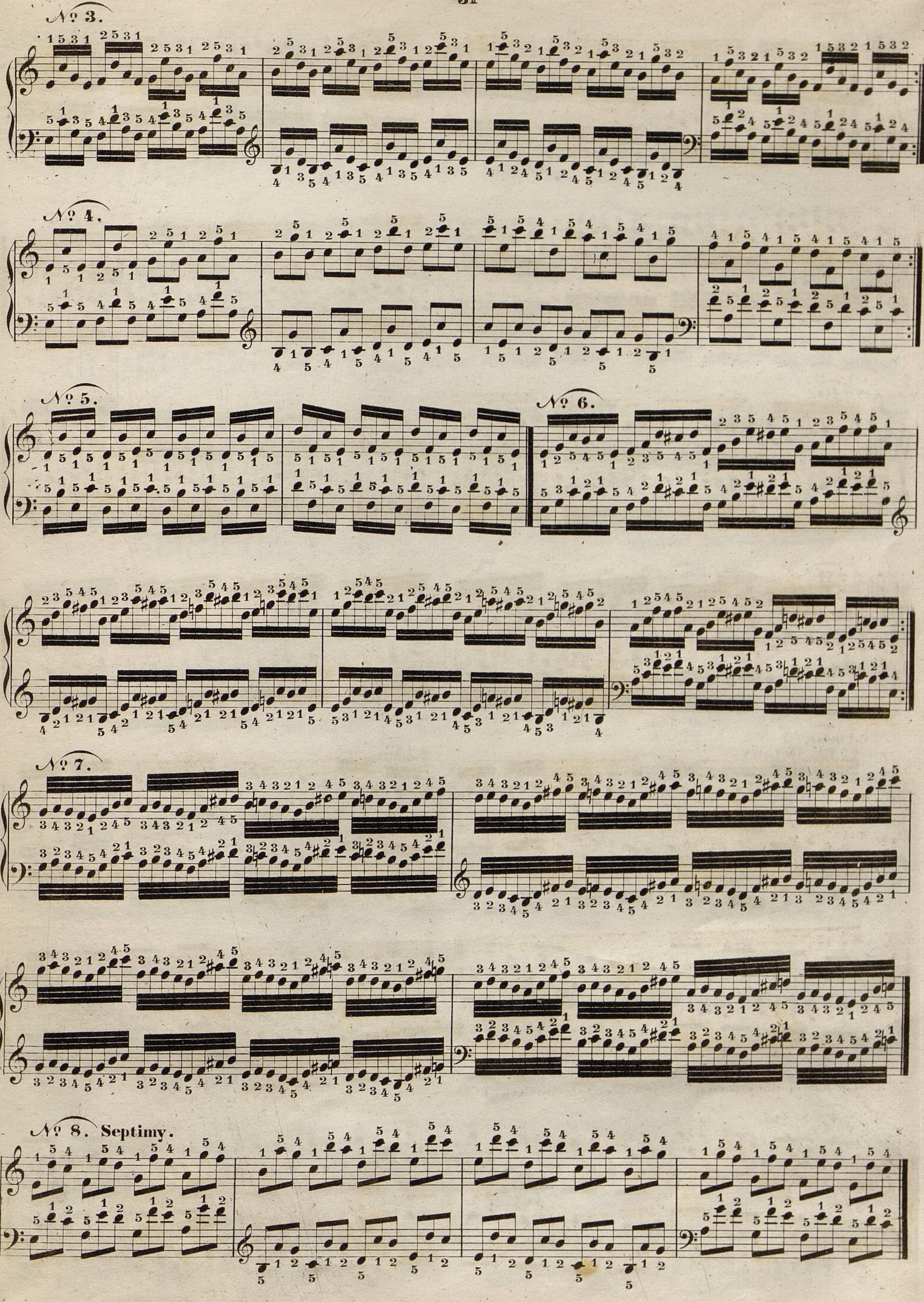
№ 10.
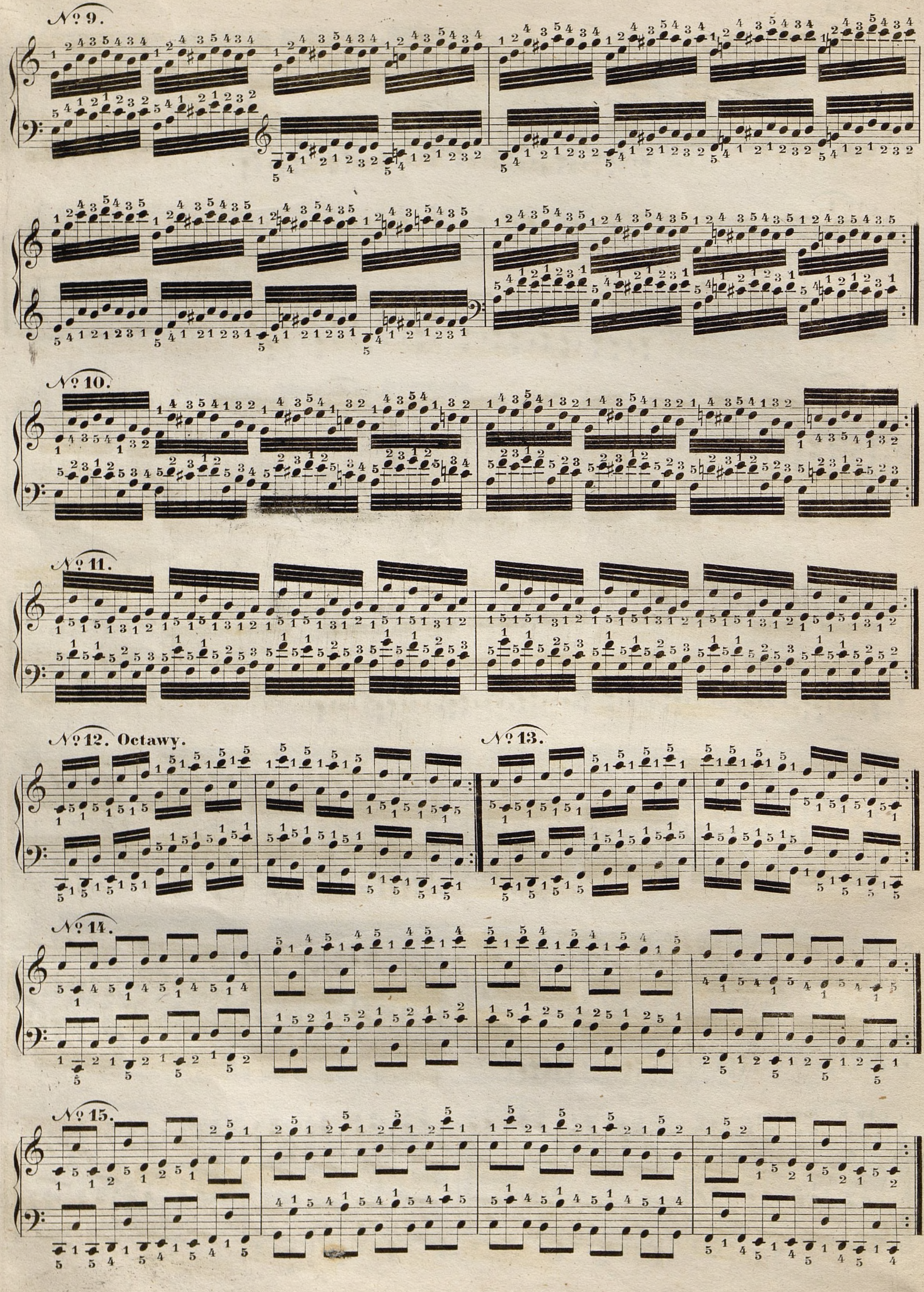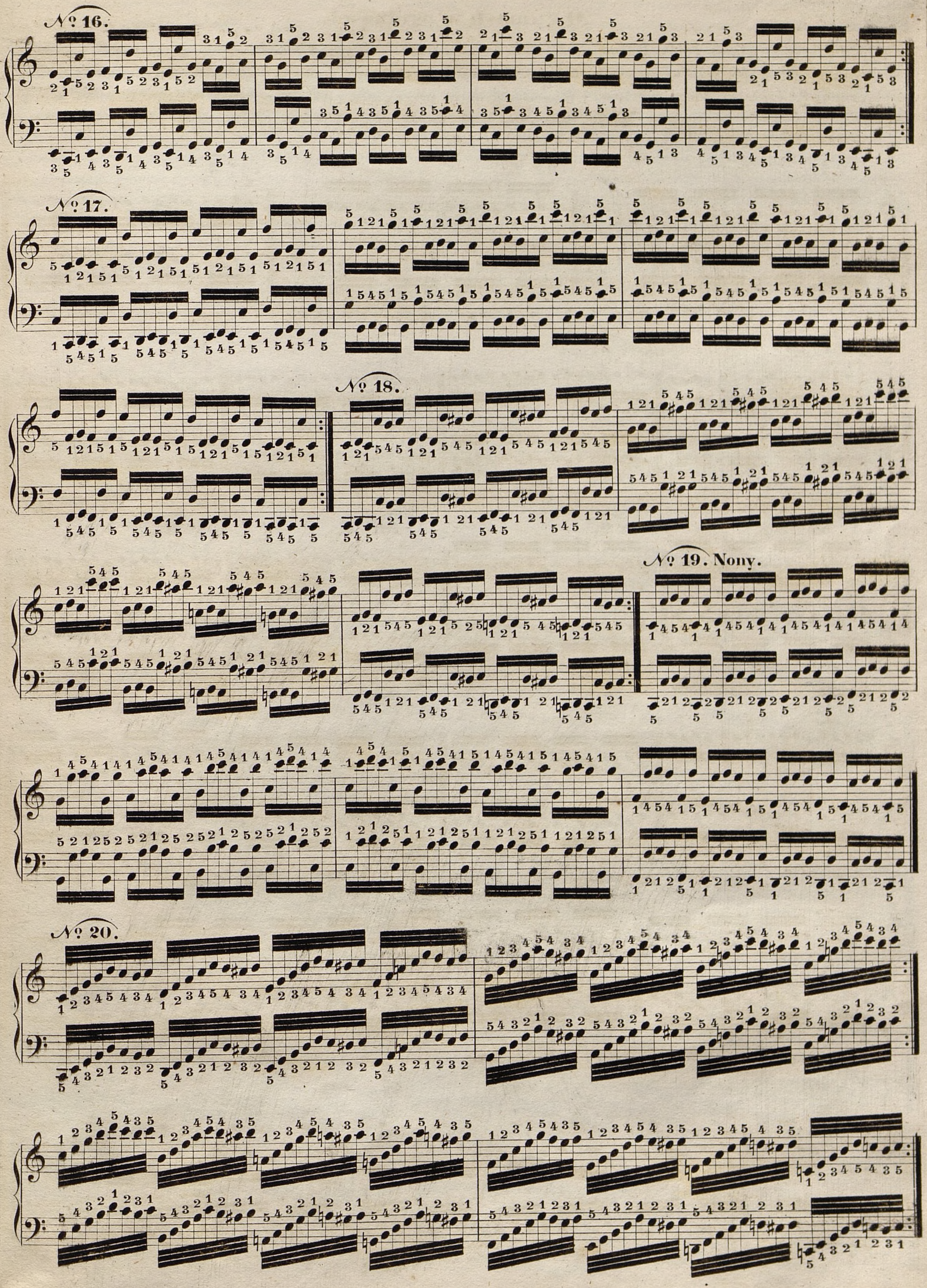


Celem następujących ćwiczeń jest ukształcenie ręki w wykonywaniu odległości sext i septim.—

№ 1. Sexty. № 2.



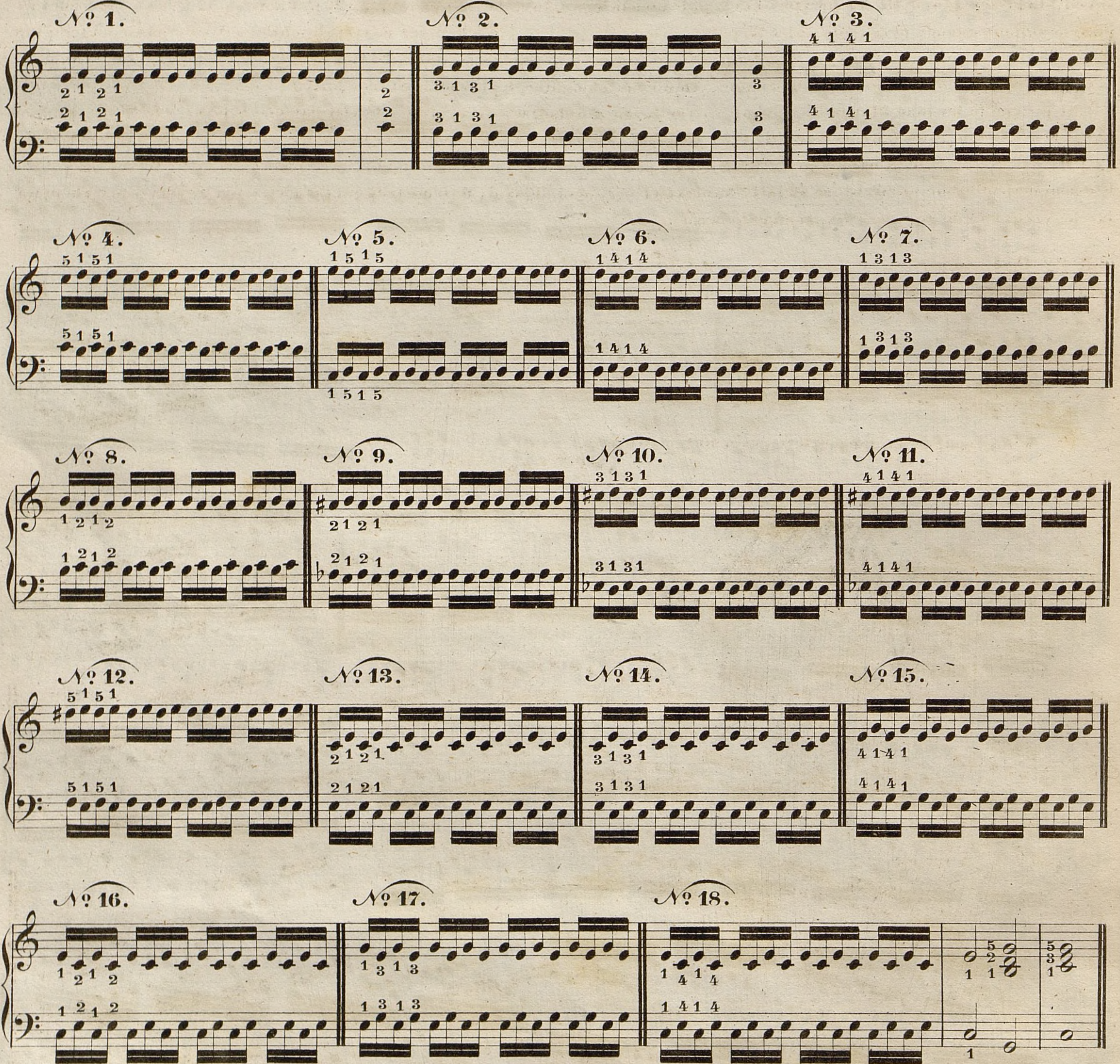

№ 3.
№ 4.
№ 5.
№ 6.
№ 7.
№ 8. Septimy.


Nº 9.
Nº 10.
Nº 11.
Nº 12. Octawy.
Nº 13.
Nº 14.
Nº 15.
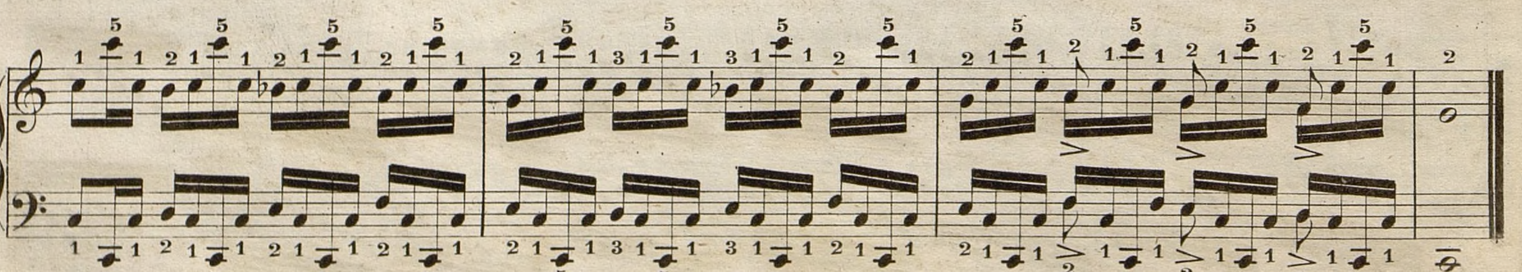

№ 16.
№ 17.
№ 18.
№ 19. Nony.
№ 20.

O gamach w ogólności.

Skoro przez ćwiczenia poprzedzające nabierze uczeń dostatecznej równości w mechanizmie palców: może przystąpić do gamm, ktore są jedynym środkiem do rozwinięcia reki. — Główną trudnością w przebieganiu gładko klawiatury jest podłożenie palca wielkiego pod inne, i przełożenie onych przez palec wieki. Nim więc zaczniemy gammy, dobrze będzie przygotować rękę i palce w sposób następujący. NB. każdy numer powtarzać kilkanaście razy. —
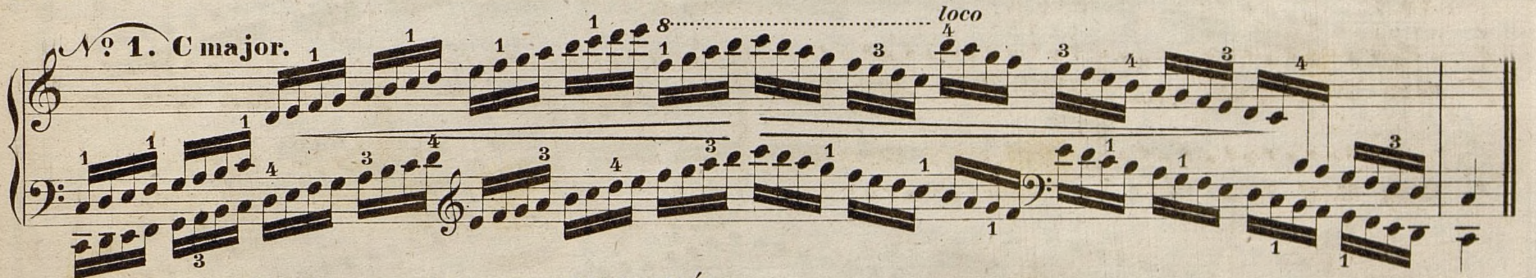


Dla nabrania większej jeszcze łatwości i lekkości w podkładaniu i przekładaniu palców, dobrze będzie wprawiać się w następujące ćwiczenie. —
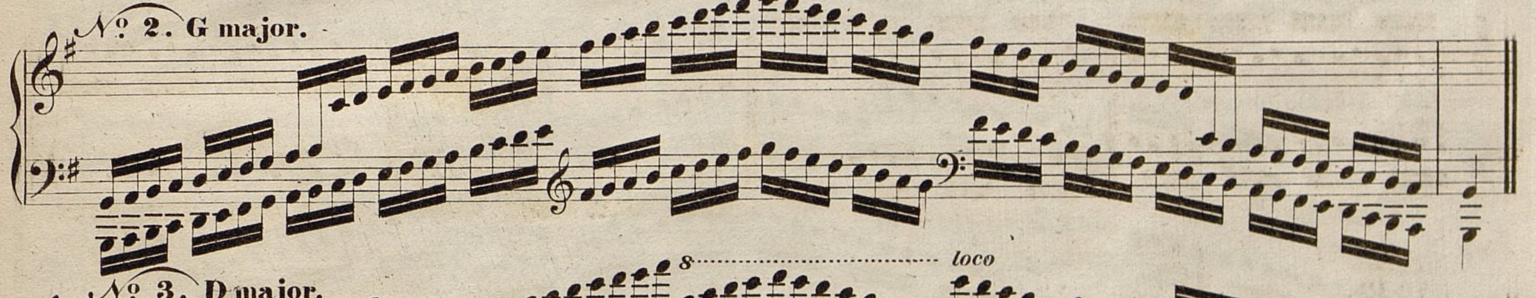


Po takiém przygotowaniu można przystąpić do gamm, którym trzeba poświęcić jedną przynajmniéj godzinę codziennie, powtarzajac każdą kilkanaście razy na rozmaite sposoby podług poniższego wzoru w tonie C wskazanego. Jest tylko jeden sposób dobrego ułożenia palców w gammach. Następujące przepisy raz utkwione w pamięci, posłużą mu do zastósowania się ogólnego.
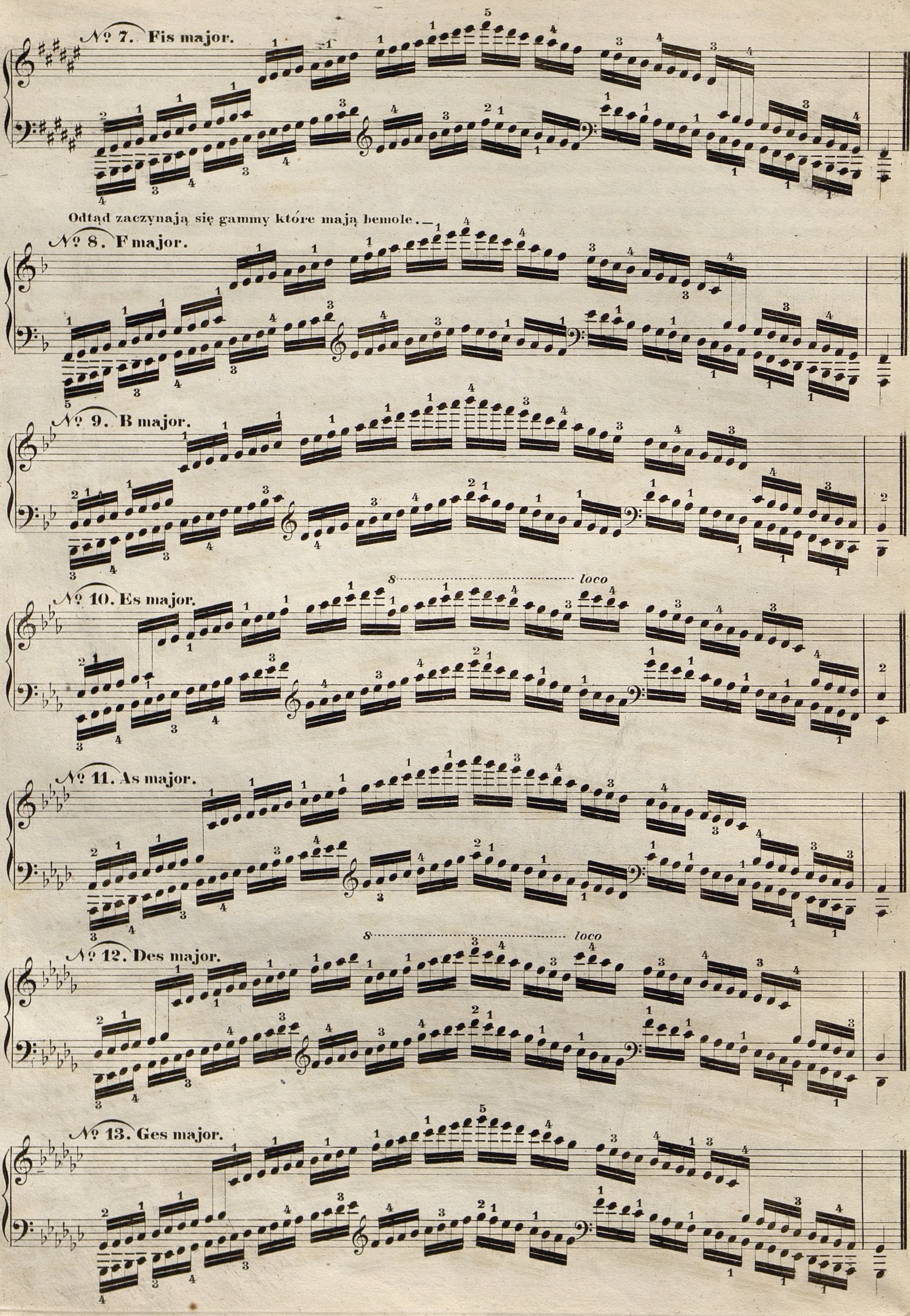
1º Wszystkie gammy zaczynające się od klawisza białego, wymagają palca wielkiego w prawej ręce, który się podkłada z porządku naprzód pod 3. palec a potém pod 4. i.t.d. przez wszystkie oktawy (: ma się rozumieć grając do góry:) wracając zaś, ten sam porządek palców się zachowuje, tylko odwrotnie. — W tonach ktore są bemolami przy kluczu oznaczone, palec wielki przypada na klawisze C. i F. wyjąwszy ton Fis major, w którym palec wielki przypada na H i Eis. — NB. gammy zaczynające się od klawiszéw czarnych, nie przypuszczają palca wielkiego — to co do ręki prawéj. — 2. Lewa ręka zaczyna 5tym palcem i na piątym stopniu gammy przekłada palec 3ci potém po wyjściu palców 4ty i.t.d. przez wszystkie oktawy. Wyjmuje się od tego ton H. w ktorym zacząć trzeba palcem 4. potém przełożyć przez palec wielki 4. dalej 3. i tym sposobem aż do ukończenia gammy.

Co do tonów bemolami przy kluczu óznaczonych, nie można ogólnego prawidła ustanowić. Tu prawie w każdej gammie palec wielki przypada na inne klawisze: musimy zatém każdą z osobna wyszczególnić, i tak: w gammie F. palec wielki przypadnie na C i F. w gammie B na D i A. w Es na G i D. w As na C i G. w Des na F i C. w tonie zaś Ges albo Fis przypadnie na Ces czyli H. i na F czyli Eis. — Oto są ogólne prawidła dobrego palcowania. — W gammach minorowych prawie te same są zasady z niektóremi małemi odmianami, które światły Nauczyciel uczniowi objaśni. Możemy tedy zacząć ćwiczenia gammiczne wykonywając je — *crescendo* do góry, a *diminuendo* na powrót. —



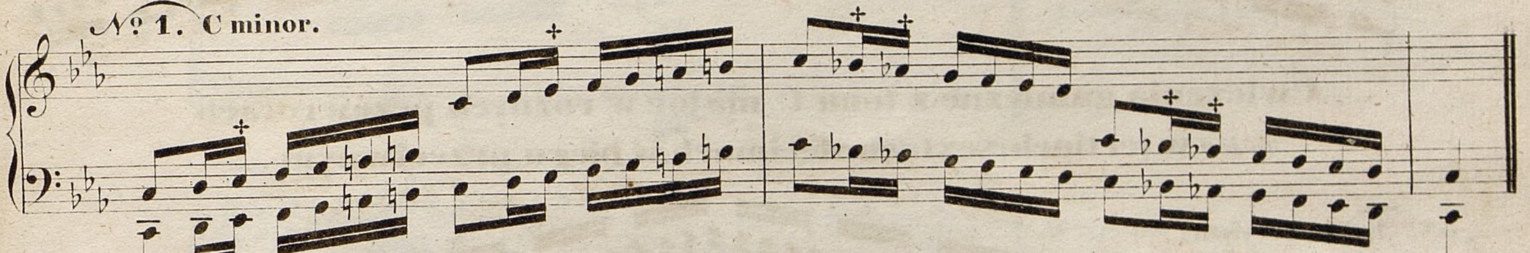
W następujących gammach ten sam układ palców. —



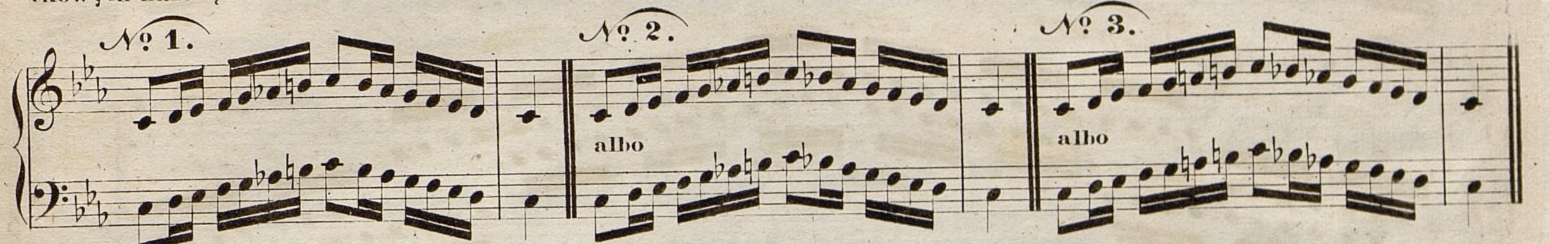

№ 7. Fis major.
Odtąd zaczynają się gammy które mają bemole.—
№ 8. F major.
№ 9. B major.
№ 10. Es major.
8
loco
№ 11. As major.
№ 12. Des major.
8
loco
№ 13. Ges major.

Gammy minorowe.
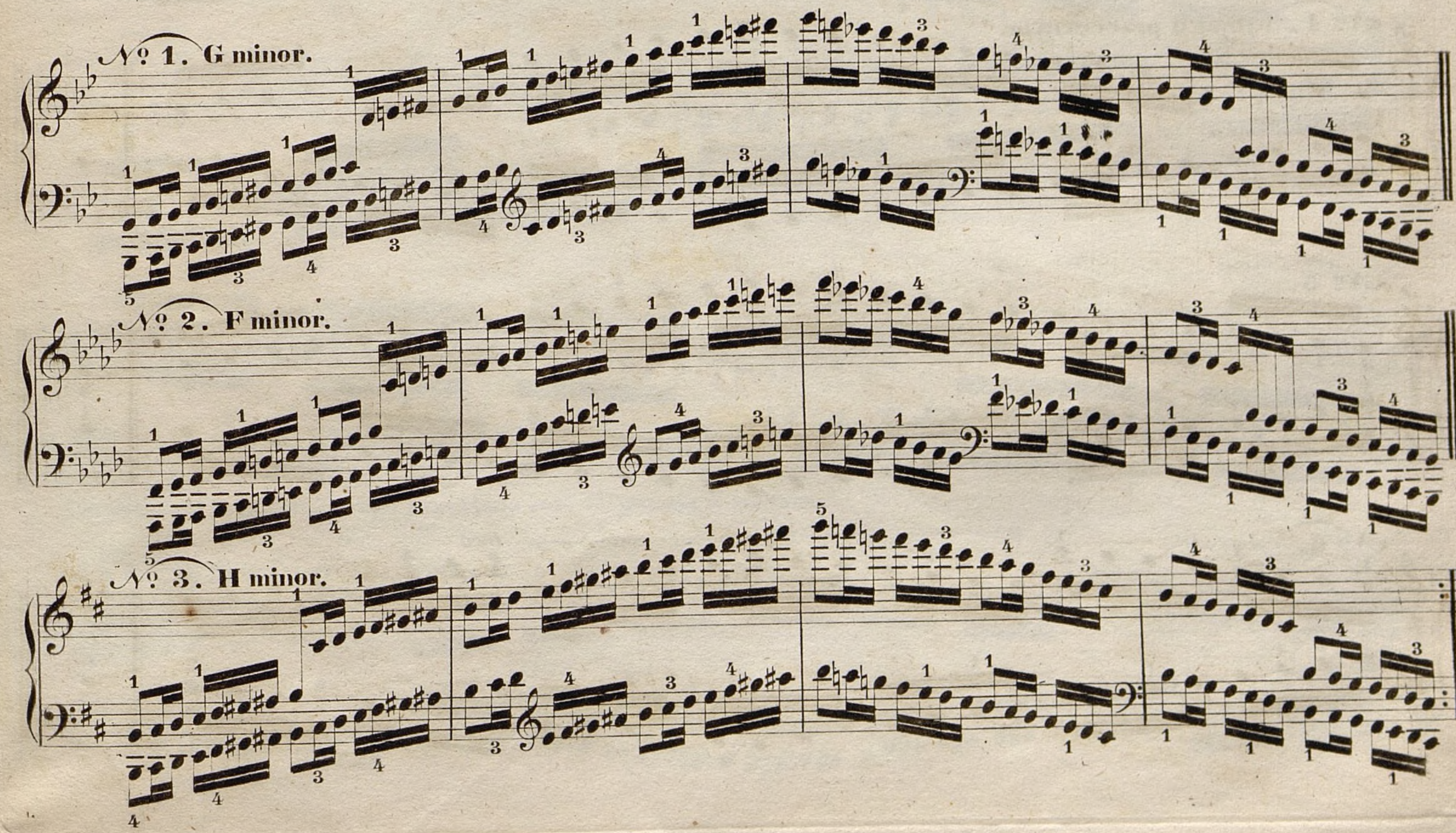
Nauczywszy się wszystkich gamm majorowych na pamięć, i poznawszy dostatecznie ich własności; łatwo będzie mógł sobie uczeń sam utworzyć gammę minorową podług następującego prawidła. Wiemy że charakterystyczna różnicą tonu major względem minor jest tertia. — Chcąc więc zrobić gammę minorową trzeba wziąść zamiast wielkiéj tertii, małą, a resztę tonów zachować jak były w gammie major — napowrót zaś obserwują się tony do téj małéj tertii należące, jak np:
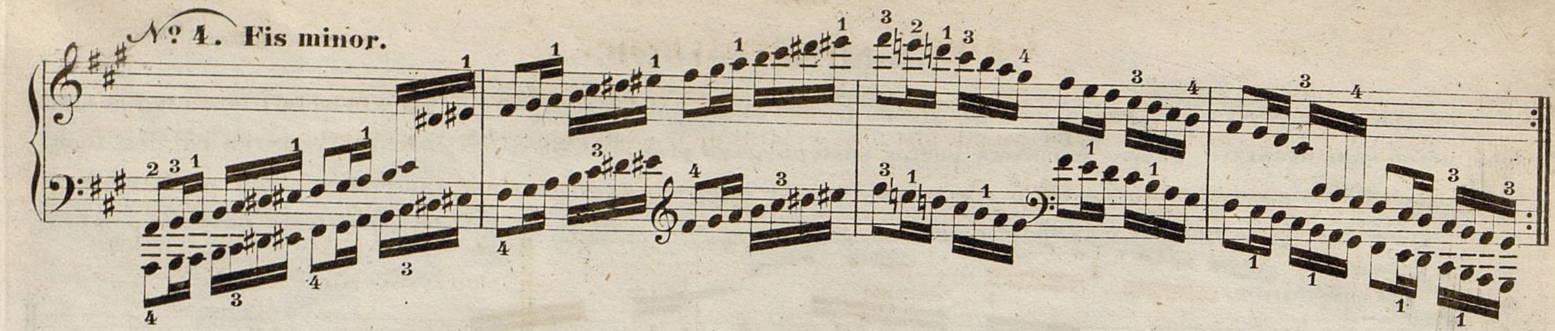


A zatém widzimy, że w poprzedzającym przykładzie jedna tylko tertia mała Es zmienia charakter gammy, a wszystkie inne tony zatrzymują się tak, jak gdybyśmy grali z tonu C major. Schodząc zas na dół zamieniamy H na B. A na As i otrzymujemy trzy Bemole B. Es. As. które do tonu Es major należą. Są jeszcze oprócz tego inne gammy minorowe, które rzadko kiedy używane, chyba do wyrażenia myśli jakiéj **charakterystyczno - melancholioznej** lub **sentymentalnej**, do wyjątkowych należą. Oto ich obraz. —

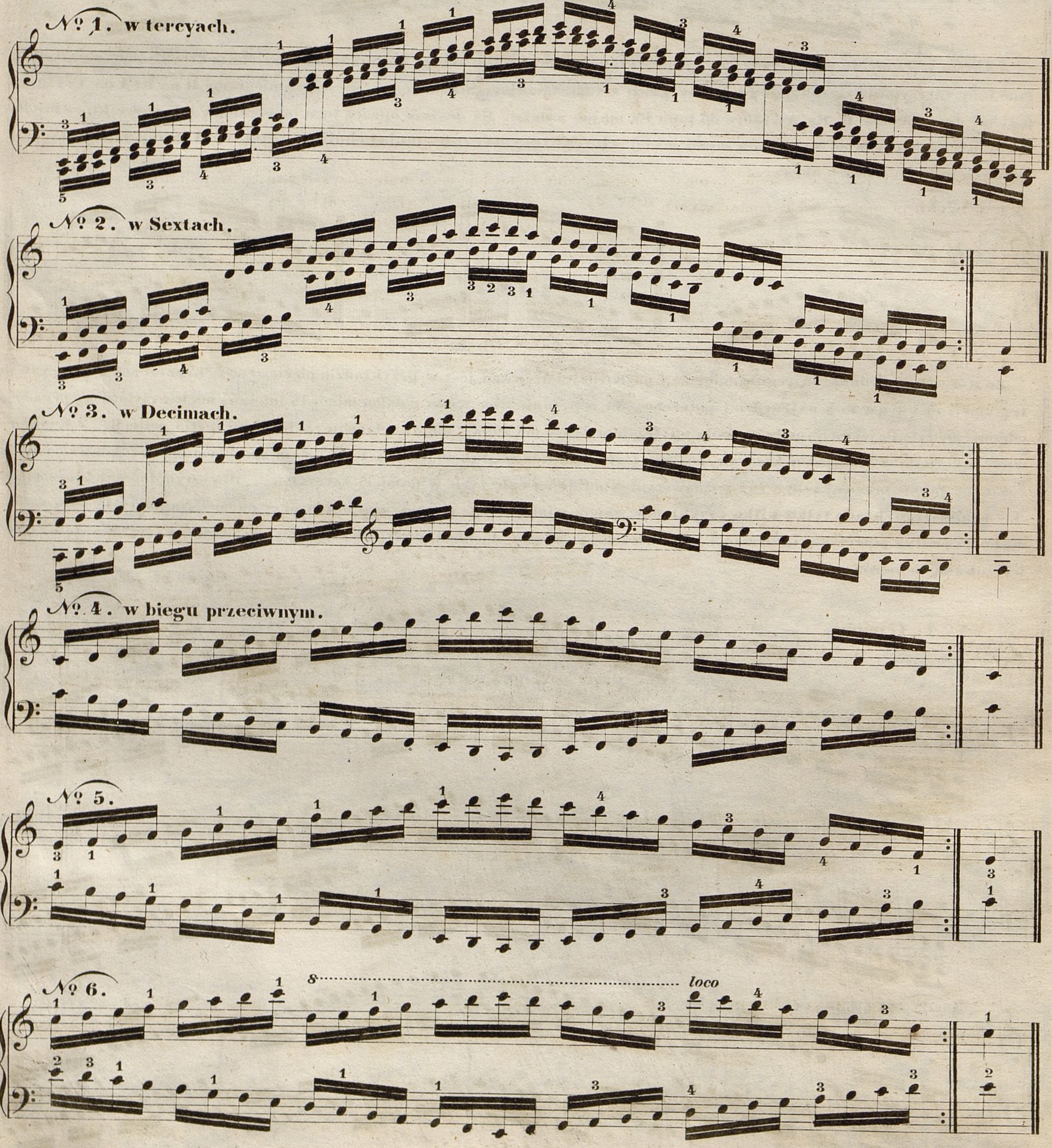


Ze wszystkich jednak najregularniejsza i najbardziéj używana jest w przykładzie pierwszym 1º* oznaczona. Téj się zatém trzymać i ćwiczyć w niej najbardziéj potrzeba. Na zapytanie więc wiele gamma minor ta lub inna ma krzyżyków czy bemolów? odpowiemy: tyle, ile jéj tertia mała posiada; np: G minor jakie ma znaki? ma dwa bemole: tyle, ile jéj tertia mała B. — 2. E minor wiele ma znaków? ma jeden krzyżyk, bo jego tertia mała G ma także jeden i. t. d. — Tym sposobem uczeń prędko się nauczy robienia gamm minorowych, a raz poznawszy dokładnie na całe życie w pamięci zatrzyma. — Dla szczupłości zakresu dziełka niniejszego, kładę tylko kilka przykładów gamm minorowych: resztę niech uczeń przy pomocy Nauczyciela sam sobie dochodzi podług powyższéj informacyi. — NB. trzeba pamiętać doskonale wszystkie gammy majorowe, a tym sposobem łatwo wyszukamy minorowe. —
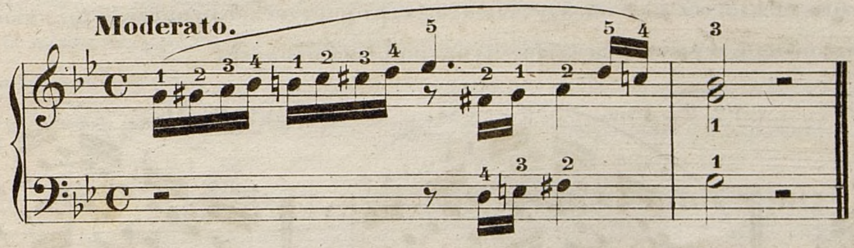




Ćwiczenia gamiczne z tonu C major w różnych przewrotach to jest w tertiach, sextach, decimach, w biegu przeciwnym. —
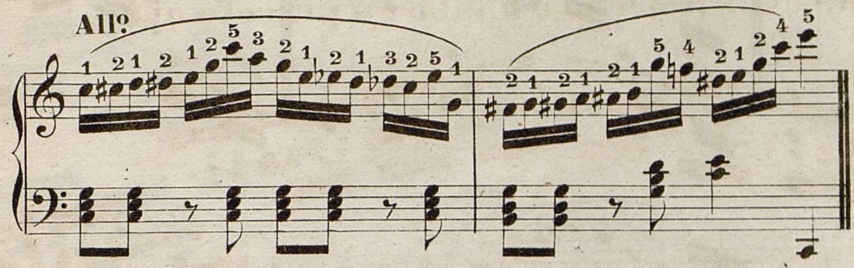


Gammy chromatyczne.

Wszyscy prawie Autorowie szkoły Fortepianowéj zgadzają się na to, że najlepiéj można wykonywać gammę chromatyczną używając palca 3^{go} na czarne klawisze. Są jednak niektóre wyjątki, np w nastepujących przypadkach. —
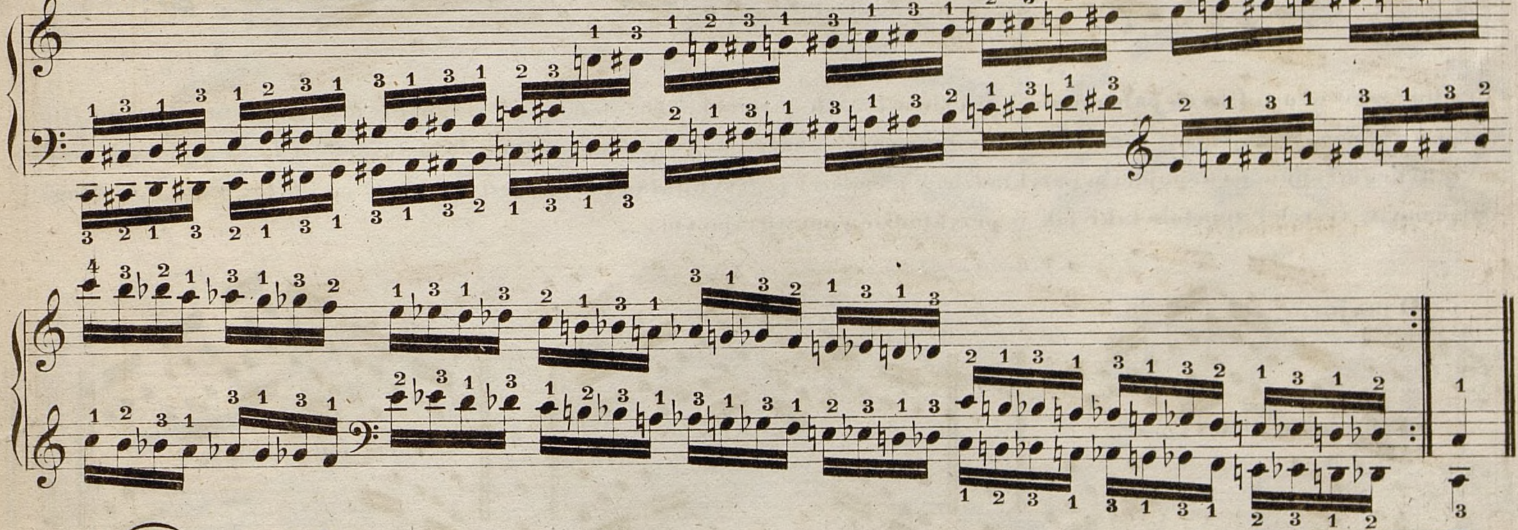


Zdaje mi się, że użycie 4°palca korzystniejsze jest od innych.
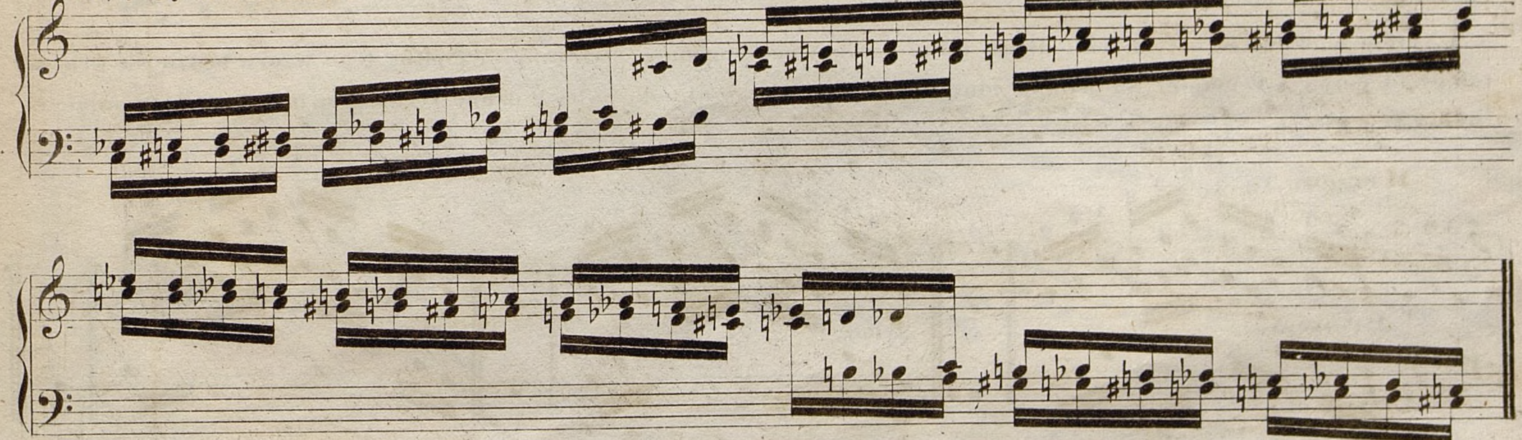


W tym zaś przykładzie drugi palec przyczynia się więcéj do wykonania płynnego. —

Wszelako użycie 4°palca w gammie chromatycznej dogodne tylko być może w tempie wolnym. — Ja polecam uczniom moim następujace palcowanie gamm chromatycznych. —

№ 1. w octawie.
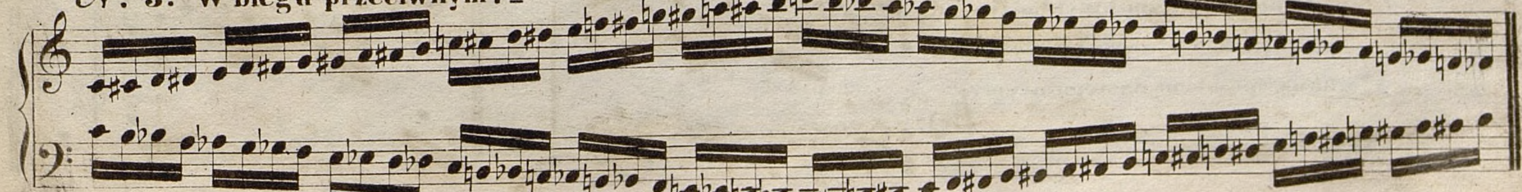


№ 2. w tertiach.
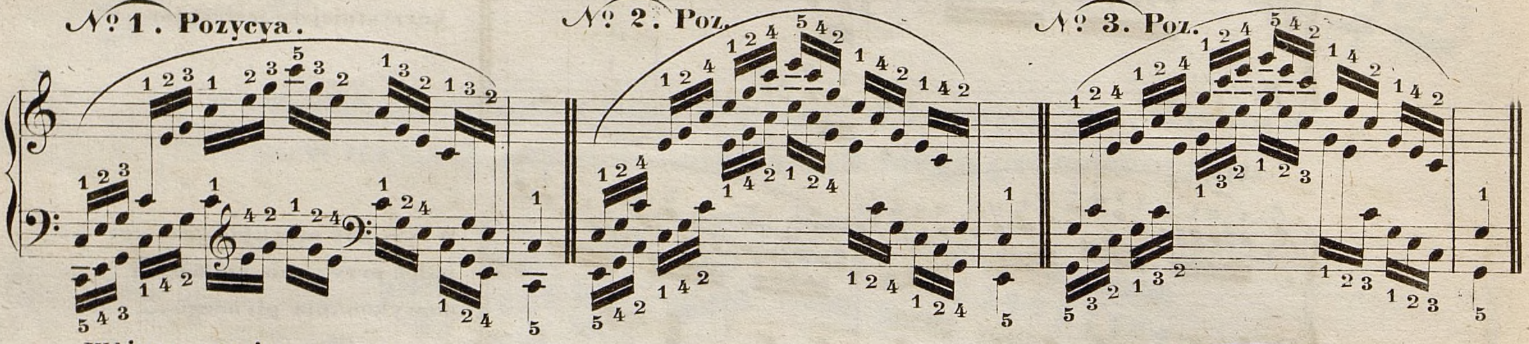


Z przewrotu poprzedzajacego przykładu robi się gamma w sextach.

№ 3. W biegu przeciwnym. —
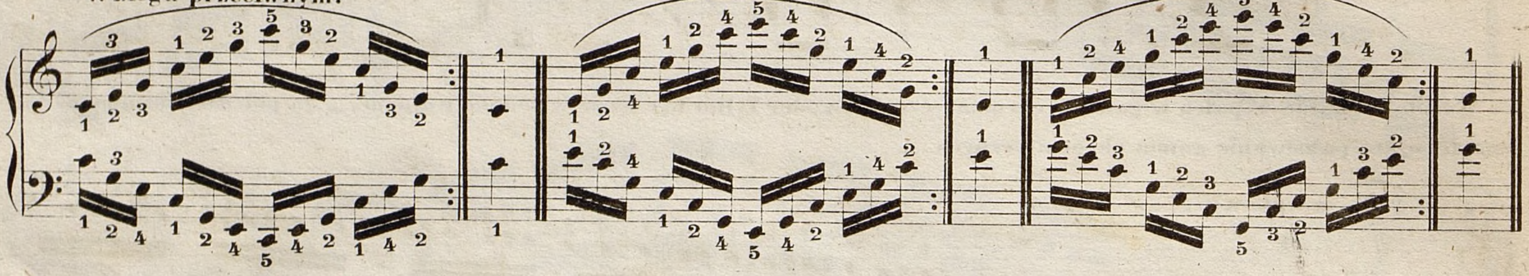


Ćwiczenia na tak zwane (:Arpegia:) w akordach doskonałych oraz w akordach septimy małéj i zmniejszonéj. —
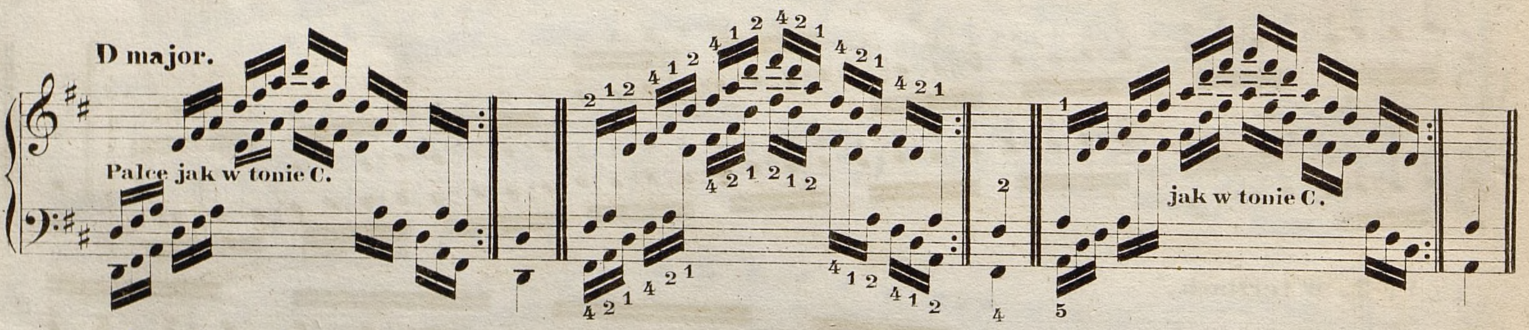
Arpegia są to figury muzyczne przedstawiające akord w rozmaitych postaciach: w dzisiejszej muzyce szczególniej bardzo często z wielkim effektem używanych. Oto niektóre z nich obrazy. NB. kreseczki poprzeczne oznaczają też same palce. W następujących więc jakichkolwiek figurach, podobne wypadki będziemy tym sposobem oznaczać. —
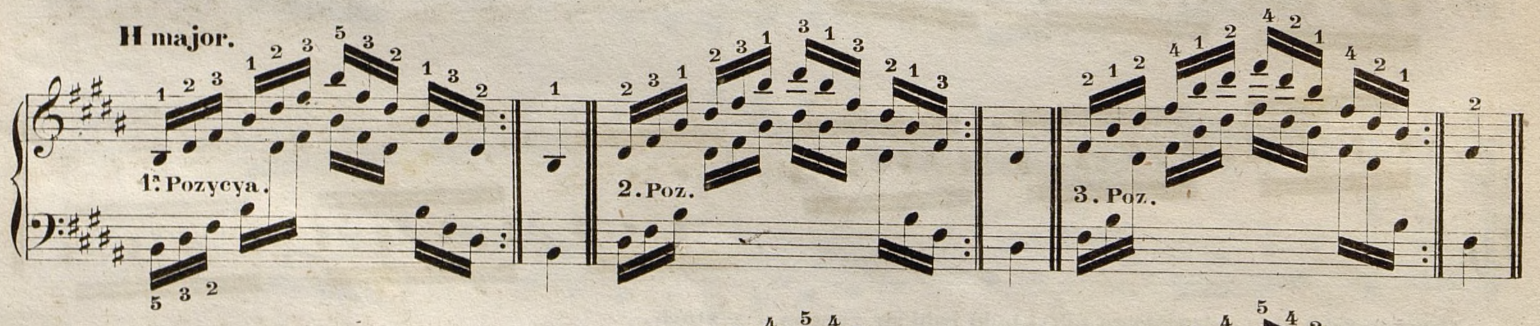


W biegu przeciwnym.
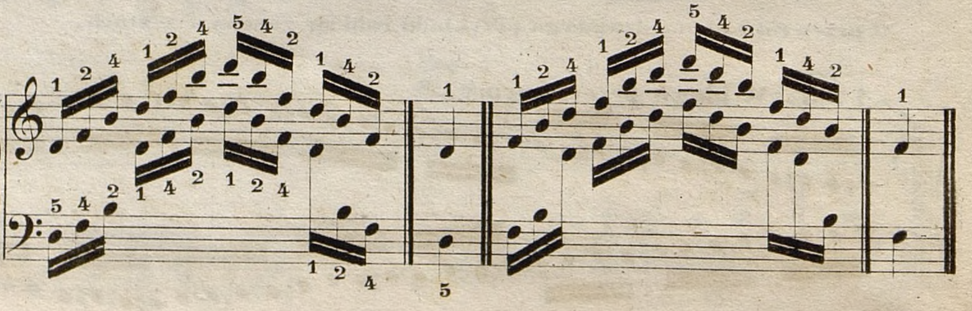


Podług tego wzoru (:co do palcowania:) gra się w tonach następujących — G major, F major, Fis major albo Ges, E minor, D minor, i Es minor. W innych zas tonach trzeba użyć zupełnie innego palcowania stósownie do położenia nót składających figurę czyli arpegio. np: w następującym przykładzie w pierwszej pozycyi układ palców jest taki sam jaki był w tonie C, w drugiej odmienny, w trzeciej zupełnie taki jak w przykładzie poprzedzającym. —



A zatém widzimy, że w tym tonie druga tylko pozycya ma odmienne palcowanie. Podług tego wzoru będzie się grać w tonach A major i E major. Są jednak tony w których stałego układu palców oznaczyć nie można, np w następującym tonie. —
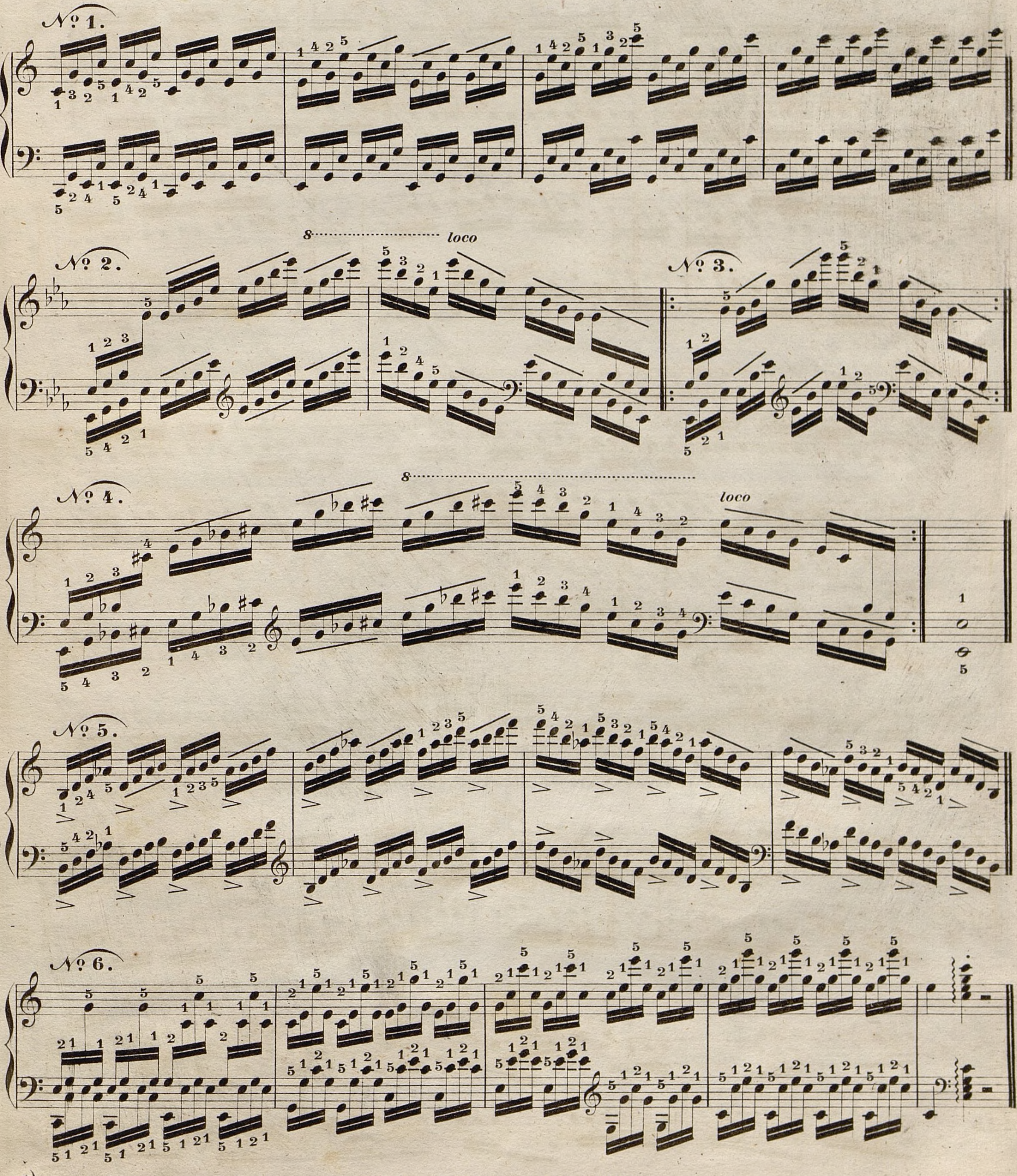


Ponieważ w tym przykładzie pozycya 2ª i 3ª może być wykonaną sposobem następującym.



Zależy to najczęsciej od tego jak komu jest zręczniej. W ogólności zasada jest taka — że grając z tonów tych, w których pierwsza pozycya arpegio przypada na klawisz biały: prawa ręka uderza klawisz palcem wielkim, lewa zaś 5 . —

Lecz jeżeli przypada na klawisz czarny: wtedy prawa ręka zaczyna palcem drugim, a lewa 3 lub 4, stosownie do interwallu jaki ma sięgać. — Do pierwszej kategorii należą tony C. G. D. A. E. H. tak major jak minor — do drugiej: B. Es. As. Des. Fis minor. Cis minor; wyjąwszy Fis major i Es minor, które mają przywilej klawiszów białych. Niepodobna jest tu przytaczać wszystkich przykładów w tym rodzaju — reszta należy do doświadczonego Nauczyciela, który mając tu wskazane ważniejsze zasady arpegiowania potrafi wątpliwość ucznia (: jeżeliby była jaka:) zaspokoić. — *)
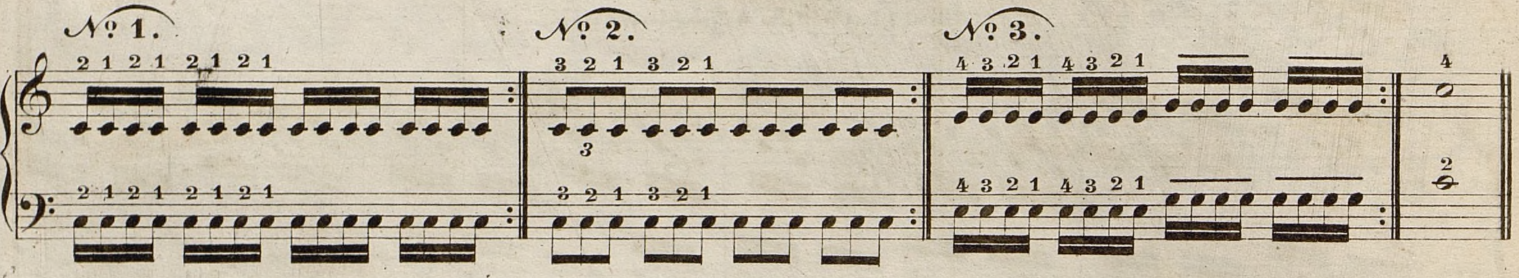
Jnne przykłady Arpegiowania.

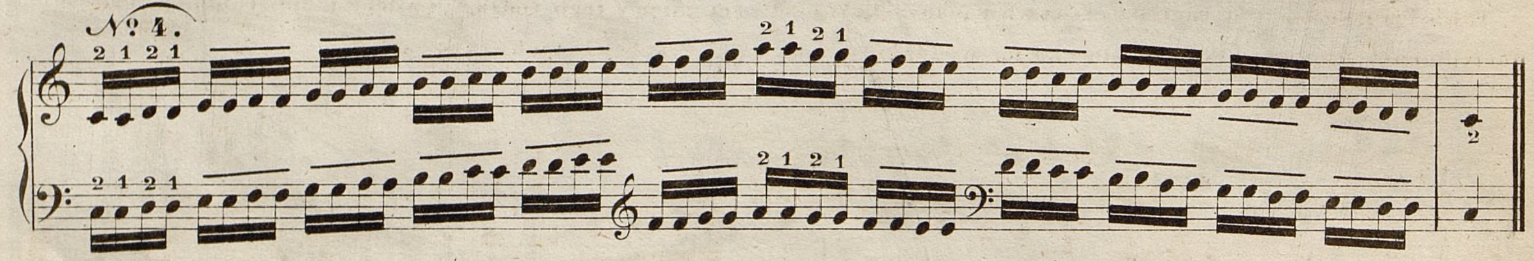


*) Ten rozdział jest bardzo ważny w mechanizmie Fortepianowym, dla tego obszerniej o nim cokolwiek powiedziałem. —

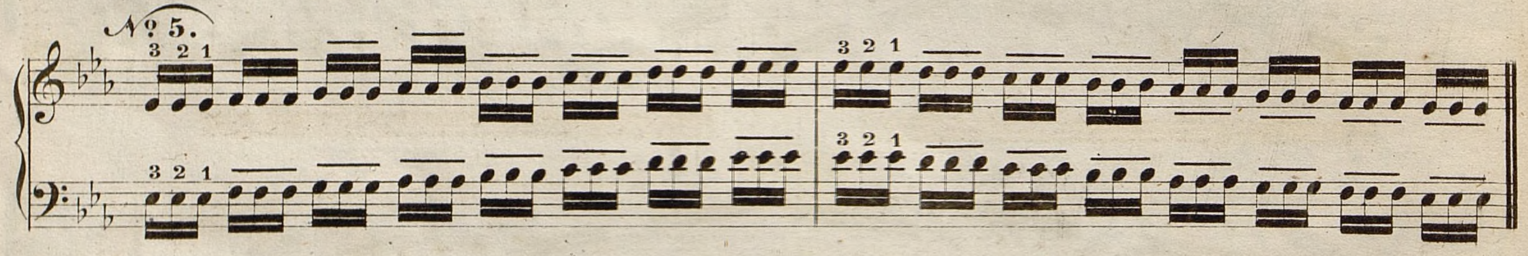
O nótach powtarzanych, przez odmianę palców na tych samych klawiszach.

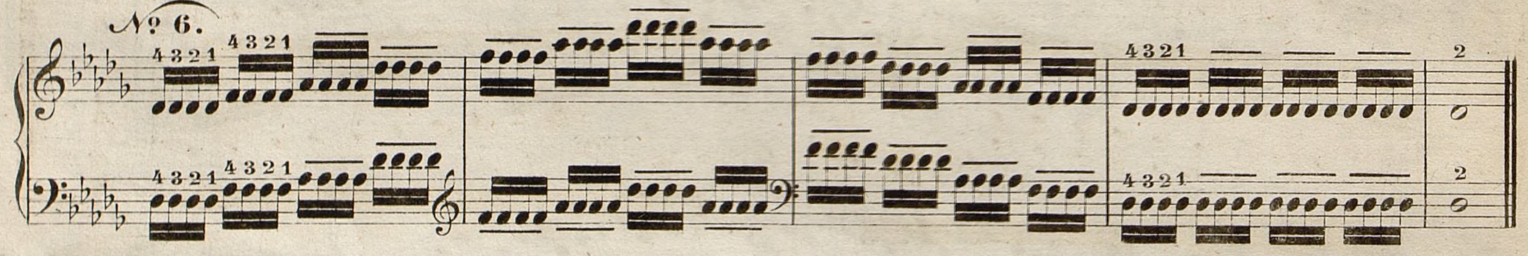
Ten rodzaj passażów należy prawie wyłącznie do nowszéj szkoły _ szczególnie **Moscheles i Herz** wprowadzili ten sposób do swoich kompozycyj, a wynajdując rozmaite figury temu rodzajowi właściwe, dosięgli celu: bo otrzymali przedziwny effekt. W tym rodzaju exekucyi potrzeba uważać na następujące rzeczy. _ 1º Aby ręka nie była wyprężoną. 2º Aby palce sztywno nie wybijały klawiszow, ale przeciwnie lekko i jak najakuratniéj. 3. Aby palców nie podnosić do góry, ale owszem ile możności nakłaniać je ku dłoni. Tym sposobem otrzymamy skutek zadany. _
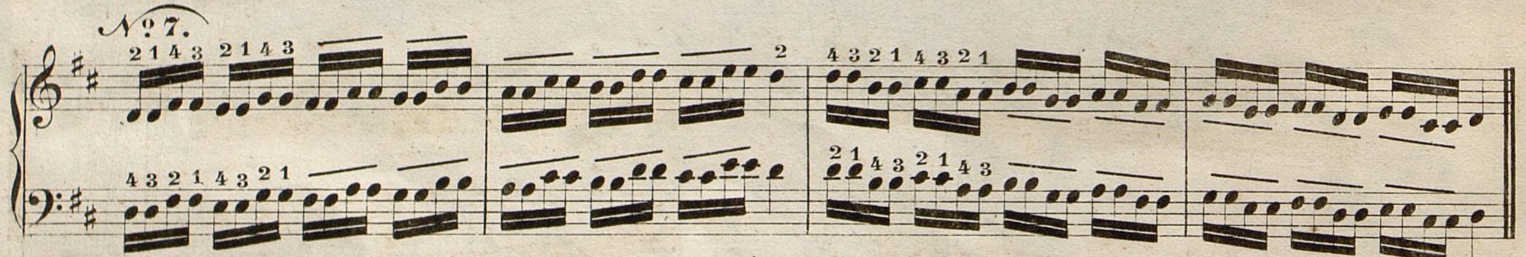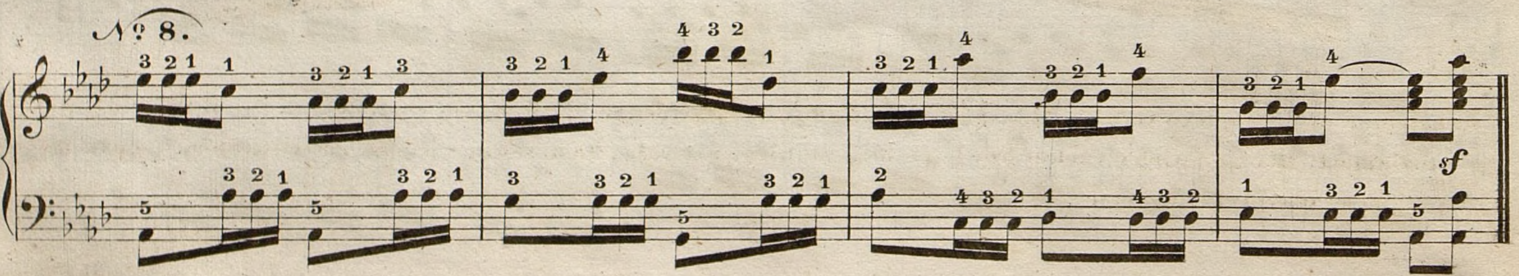




Dla oswojenia się z powtarzaniem nót po czarnych klawiszach. _
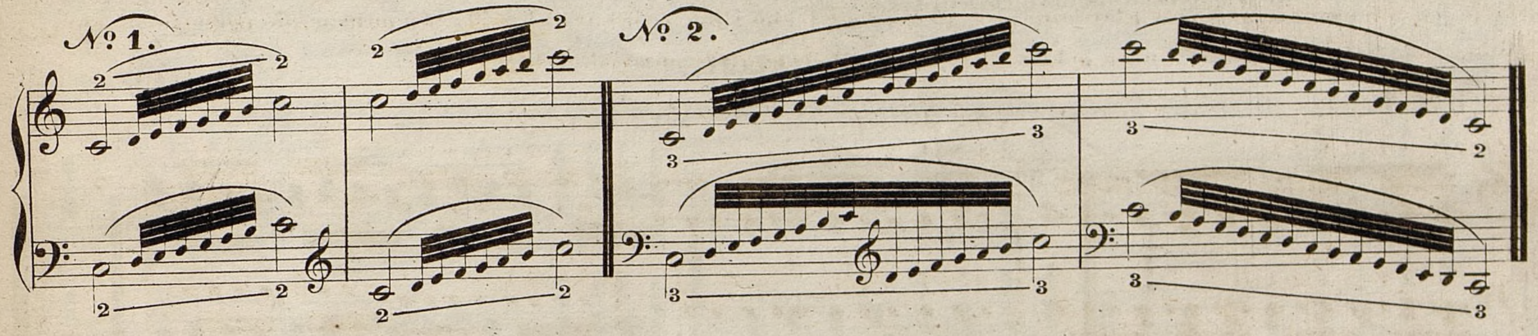




Przyzwyczaiwszy palce do odmiany po czarnych klawiszach, z wielką łatwością potrafiemy je odmieniać na białych. _
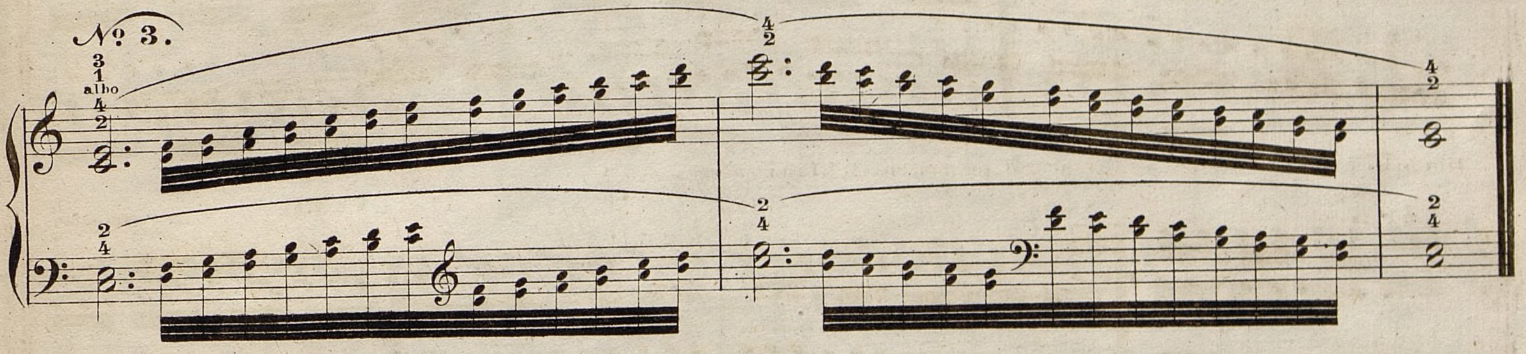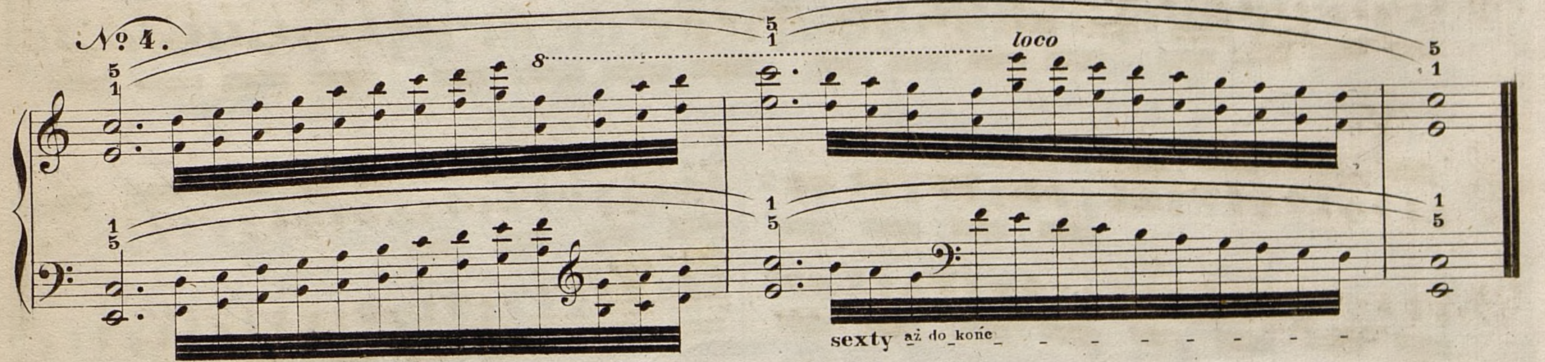




O Glissadzie.
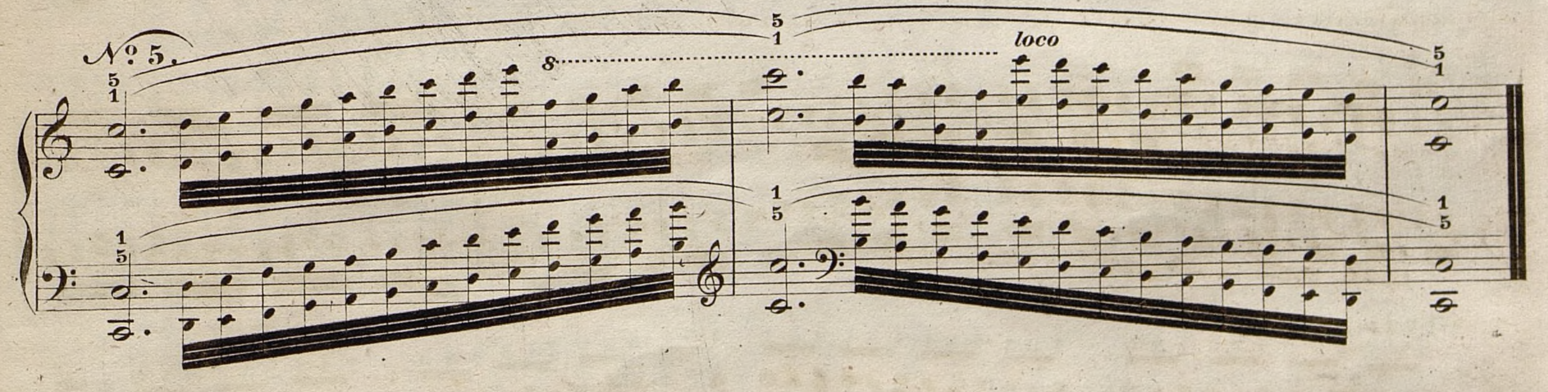
Przez glisadę z francuzkiego (:glissade:) rozumie się posuwanie jednym palcem po klawiszach białych, a które tylko w jednym tonie C major da się wykonać. Chcąc więc to otrzymać, stawia się drugi lub trzeci palec prawie prostopadle cokolwiek nakońcu zgięty, i w tym położeniu przesuwa się przez klawisze. — Oto są różne obrazy. —



Takie same gammy w tertiach, sextach i octavach. W ogólności gammy tego rodzaju najlepiéj się robią na takich fortepianach, których klawisze głęboko nie wpadają, a boki mają cokolwiek zaokrąglone. —
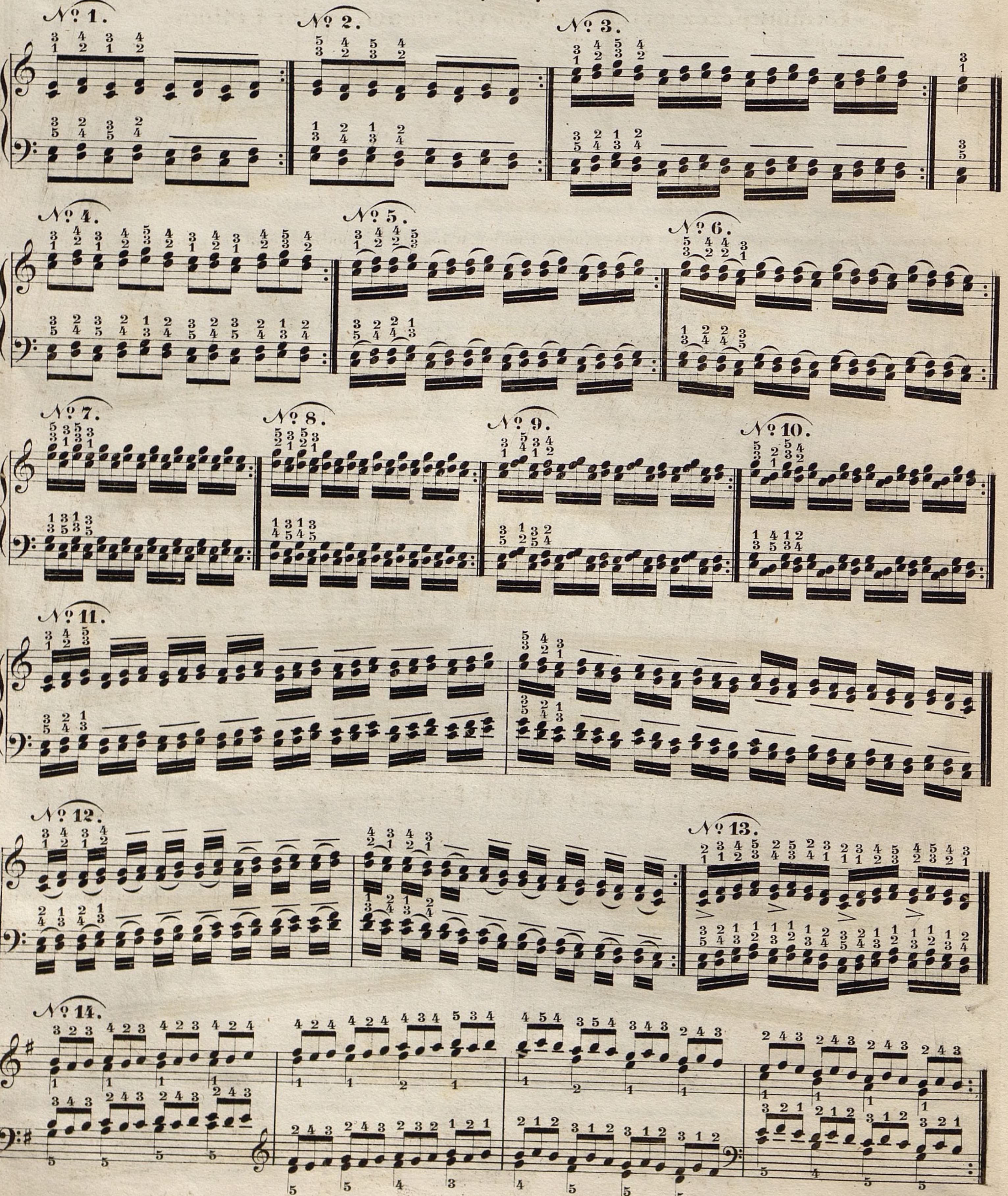






Zbyteczne używanie tego rodzaju passażów stało się tak pospolitém, że niemi ratują się tylko tak zwani improwizatorowie tuzinkowi. Dla tego wielcy exekutorowie rzadko ich kiedy używają. Zastosowane jednak do charakteru i ducha kompozycyi mogą wielki effekt zrobić.

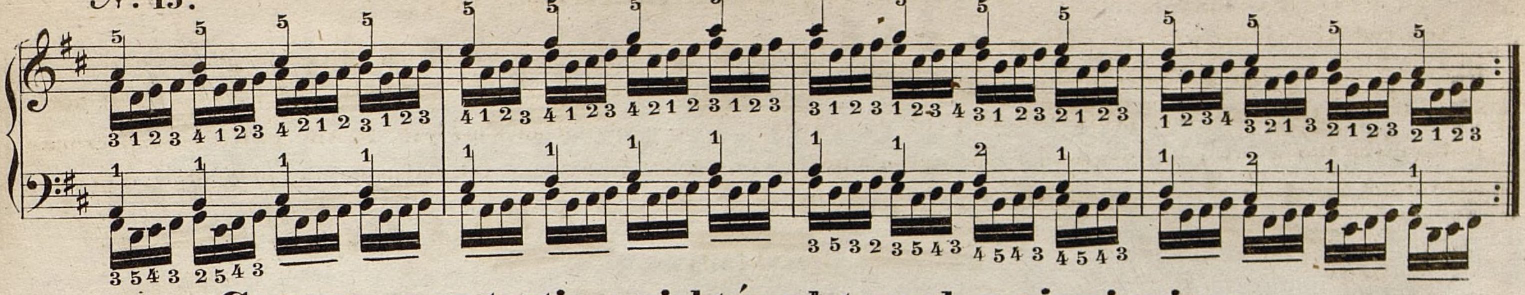
Ćwiczenia w tonach podwójnych.—

Ten rodzaj ćwiczeń wymaga wielkiéj pracy i troskliwości w doprowadzeniu mechanizmu palców do pewnéj doskonałości. Dla otrzymania pomyślnego rezultatu, potrzeba uważać na następujące przestrogi.— 1º Ażeby ręka ile możności była zaokrągloną, i tym sposobem przygotowała palce do równego onych spadania na klawisze. 2º Aby palce przeznaczone do podwójnych tonów jak najakuratniéj i jednocześnie one uderzały. 3º Ażeby rękę jak najspokojniéj prowadzić. 4º Ażeby jak najwolniéj zaczynać a potém stopniowo coraz przyśpieszać.—

Przykłady.—
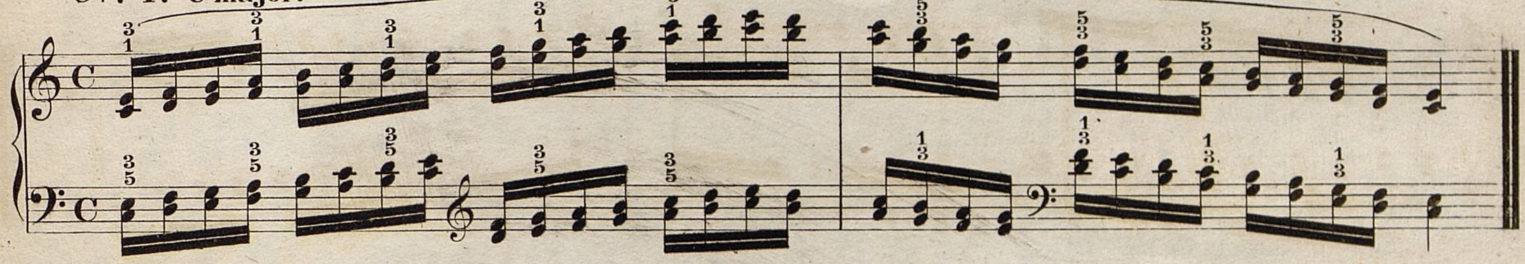


№ 15.
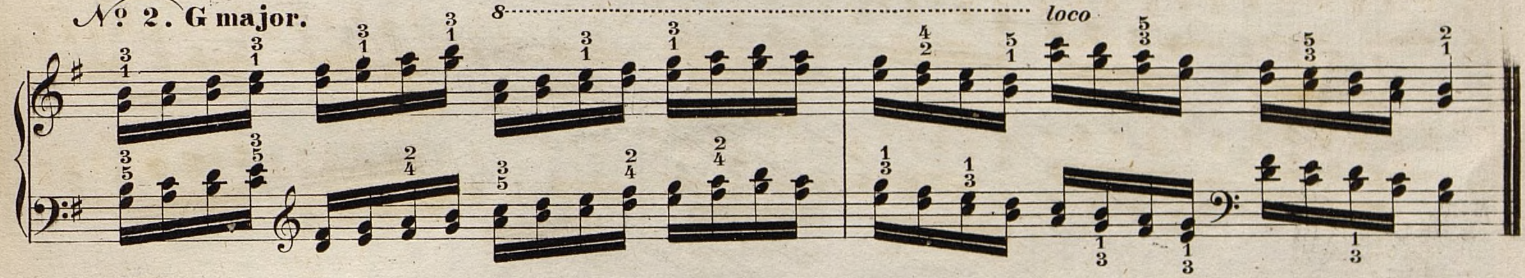


Gammy przez tertię w niektórych tonach major i minor.

№ 1. C major.
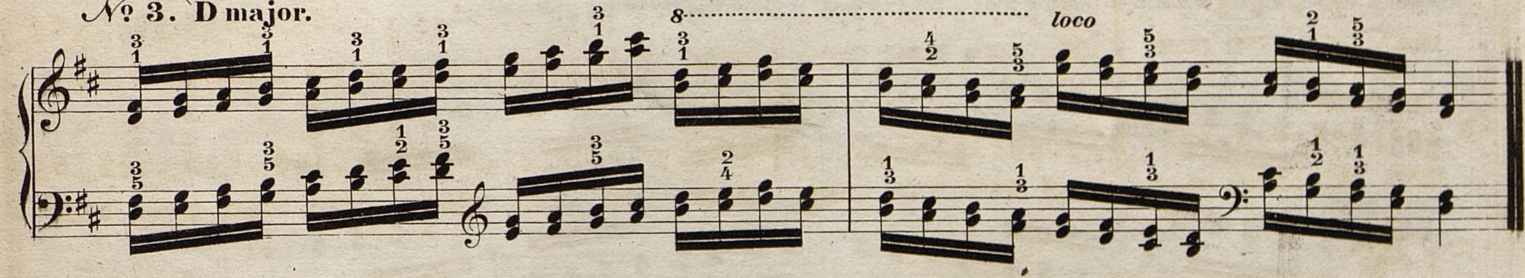


Powyższy układ palców właściwy jest tylko gammie C major. W innych zaś tonach rozmaite są palcowania jak np:

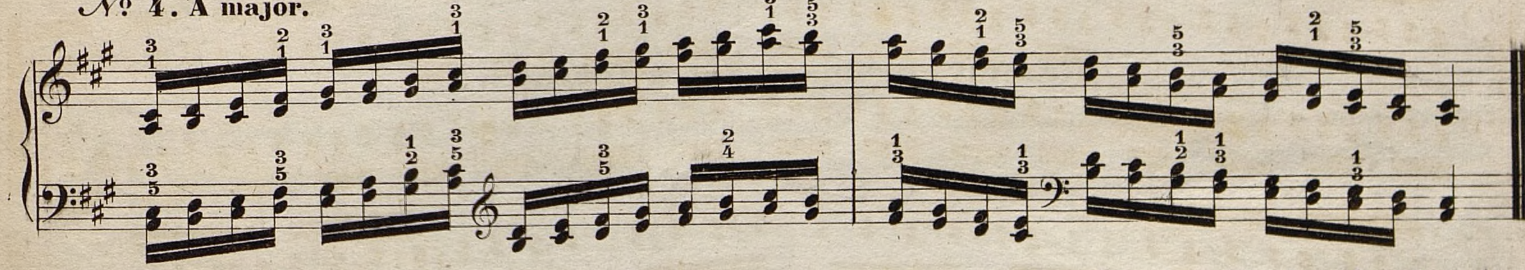
№ 2. G major.



№ 3. D major.
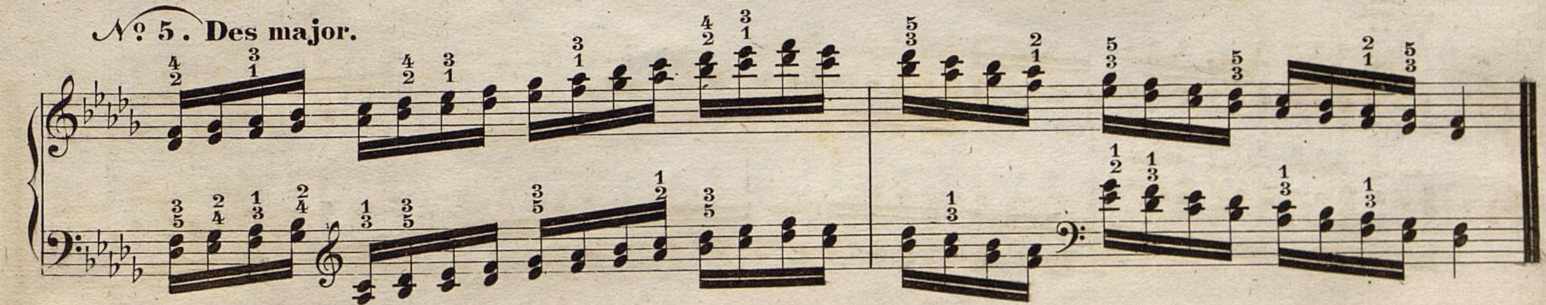


№ 4. A major.
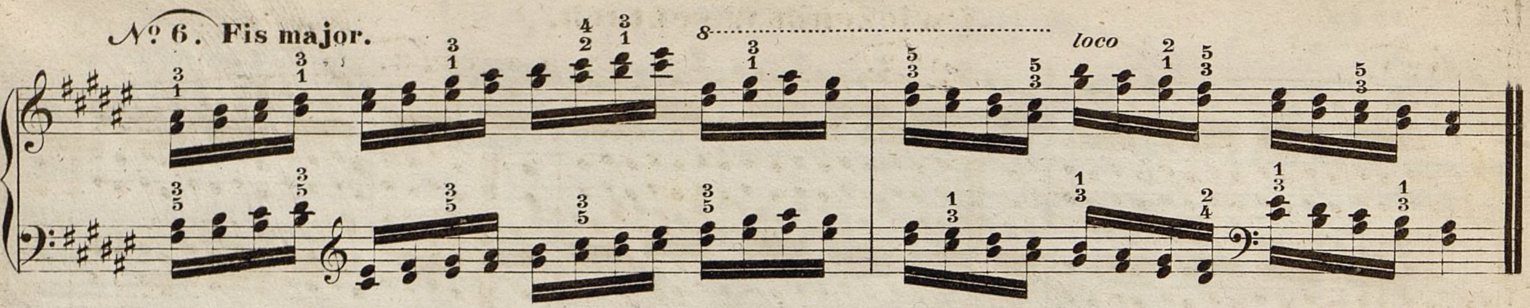


Z poprzedzających przykładów widziemy, że w każdym z nich prawie zupełnie inne jest palcowanie. A zatém pokazuje się, że stałego prawidła w oznaczeniu palców co do gamm podwójnych dać niepodobna — zależy to od tonów w jakim się gra, i położenia klawiszów w jakim się znajdują. — Chcąc dać dokładny obraz układu palców w gammach podwójnych; musiałbym każdą z osobna wyszczególniać — coby przechodziło zakres niniejszego dziełka. — Wymieniam więc tu jeszcze kilka w tonach najtrudniejszych, a reszte dobre wzory **Moschelesa, Herza, Kalkbrenera** i.t.d., oraz doświadczenie Nauczyciela dopomogą uczniowi. —
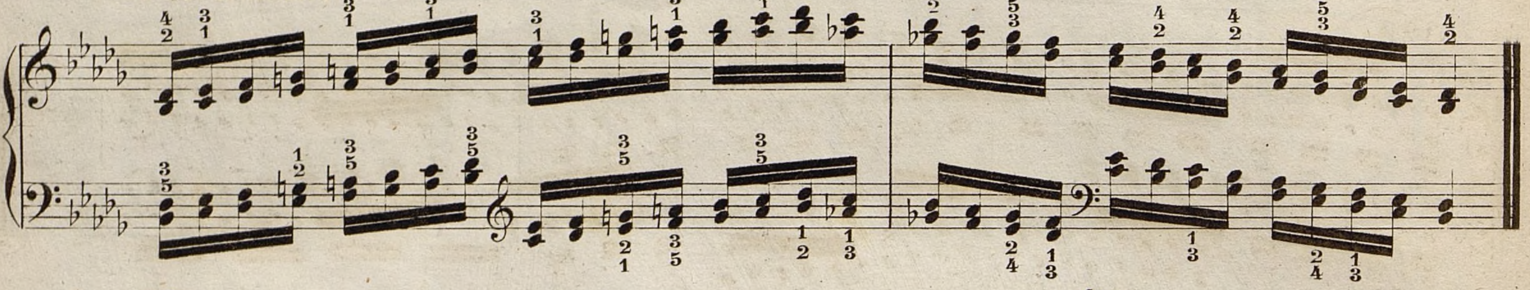
№ 5. Des major.
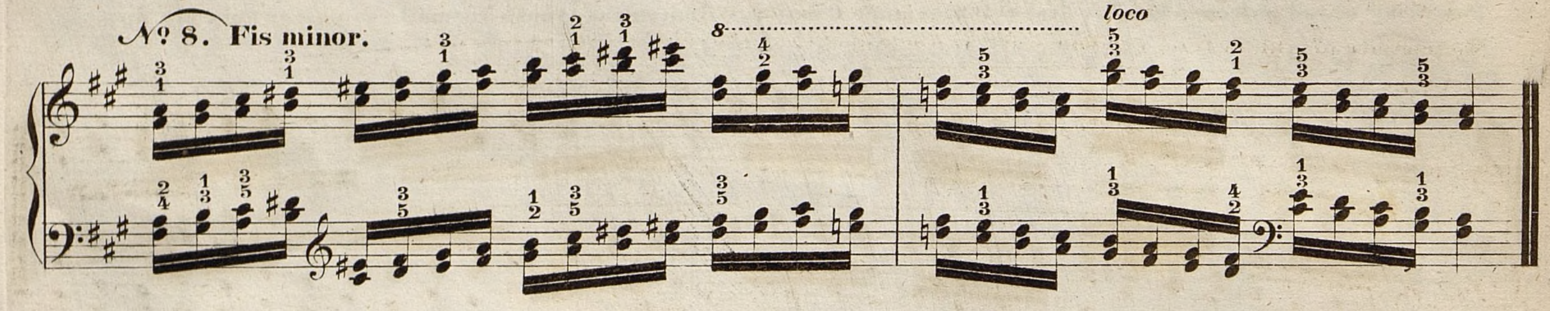


№ 6. Fis major.



№ 7. B minor.
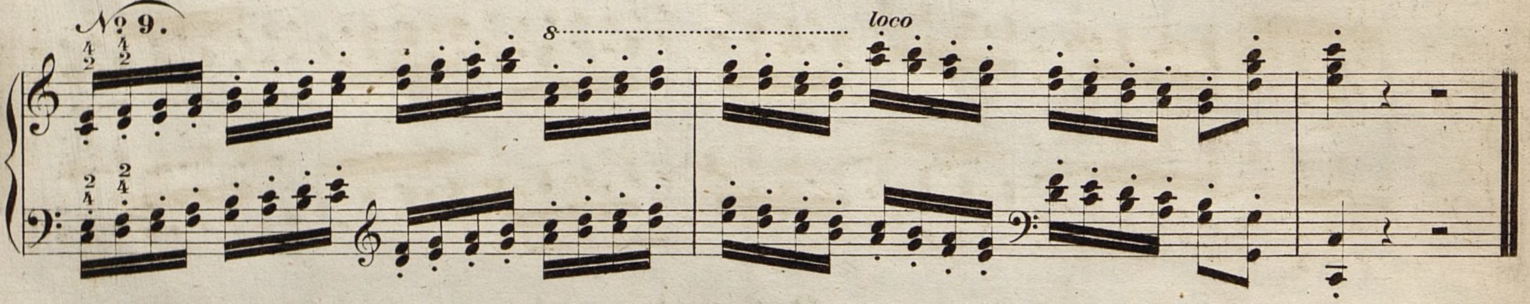


№ 8. Fis minor.



Gamma przez tertię w tonie C major może być czasami wykonaną jednemi palcami.
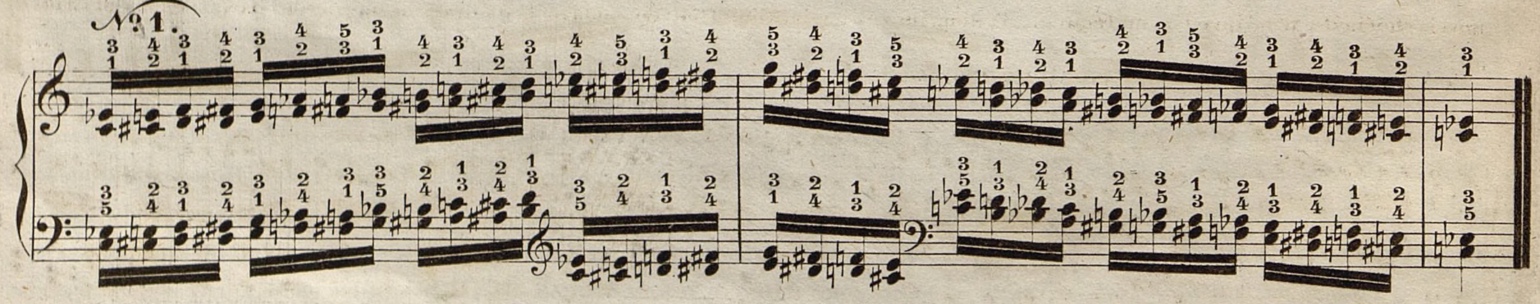
№ 9.



Gammy chromatyczne w tertiach.—
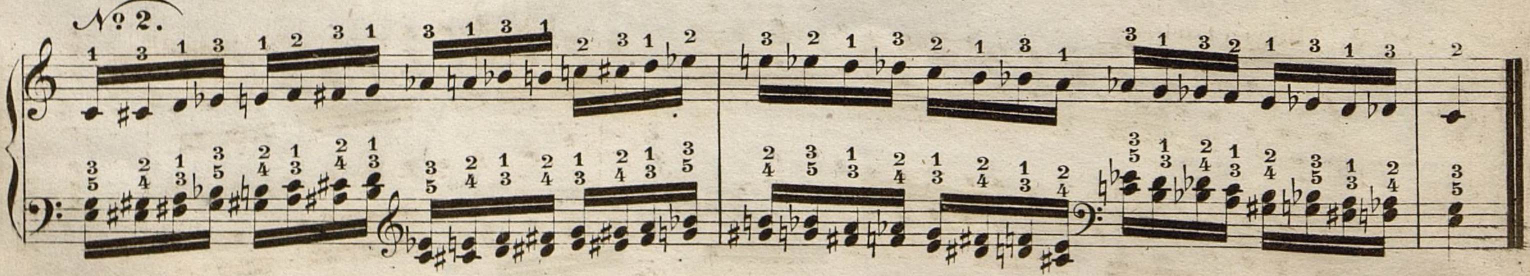
Co do palcowania gamm chromatycznych podwójnych, różne są znakomitych fortepianistów zdania.—Ja jestem za następującém.—

№ 1.
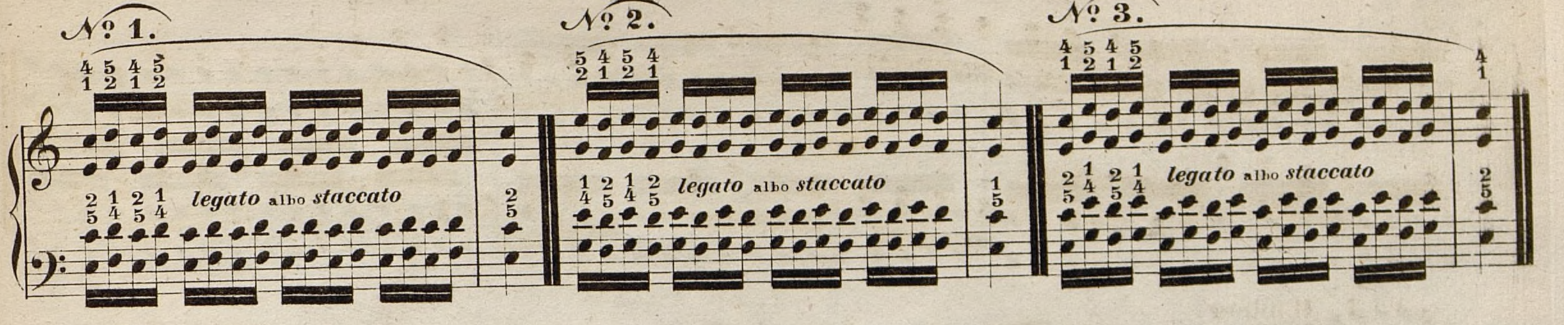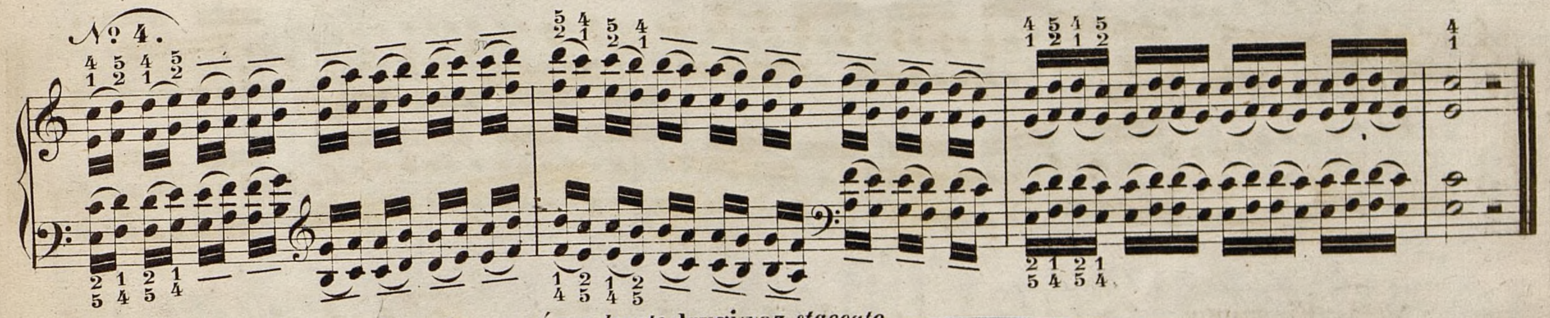


Przez Sexty z połączoną tertią w Basie.—

№ 2.
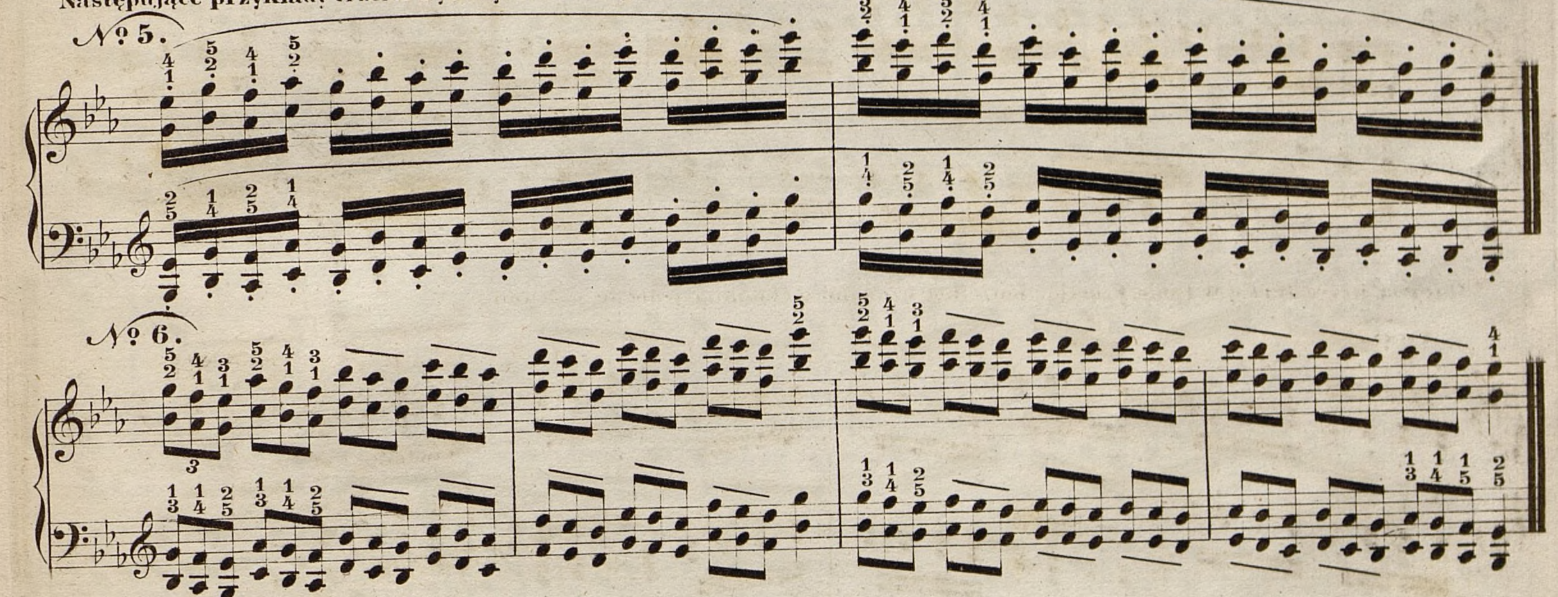


Ćwiczenia w sextach.





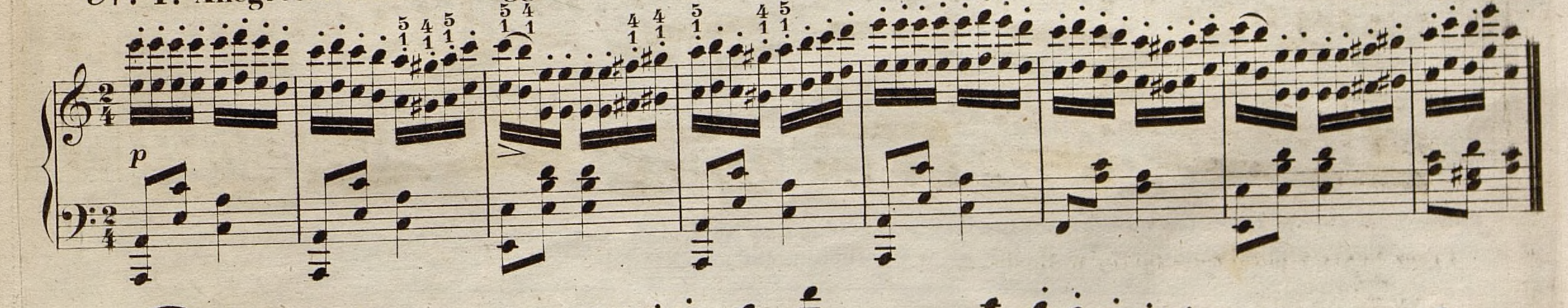
Następujące przykłady trzeba wykonywać raz *legato* drugi raz *staccato*.



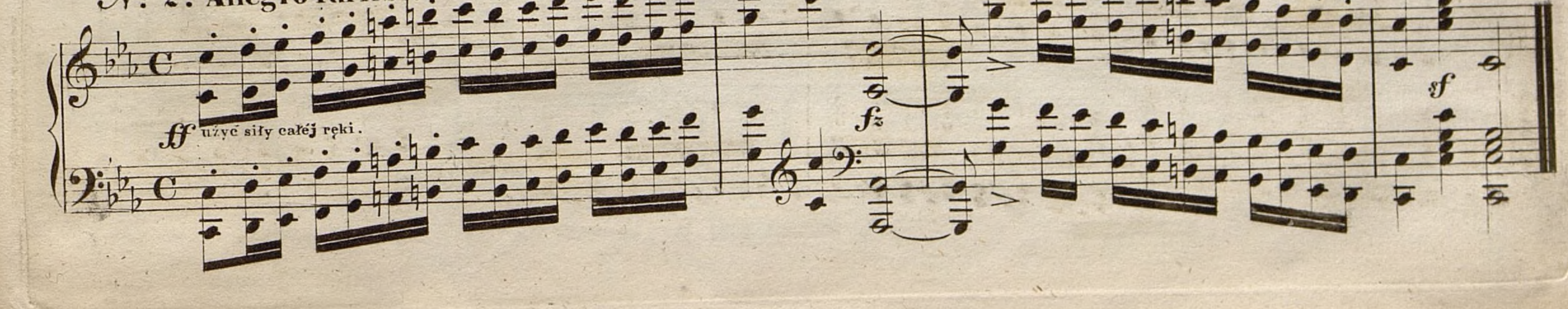
Octavy!

Octavy dwojakim sposobem się wykonywają. 1º Za pomocą artykulacyi pięści _ 2º Przez użycie siły całéj ręki. W pierwszym przypadku wydadzą się bradzo dobrze octavy, kiedy rodzaj gry będzie wymagał lekkości, delikatności, nawet przyjemnéj wybitności, chociażby w najpredszym tempie._ W drugim zaś z wielkim effektem oddane będą uczucia namiętne, straszne, rozpaczające.

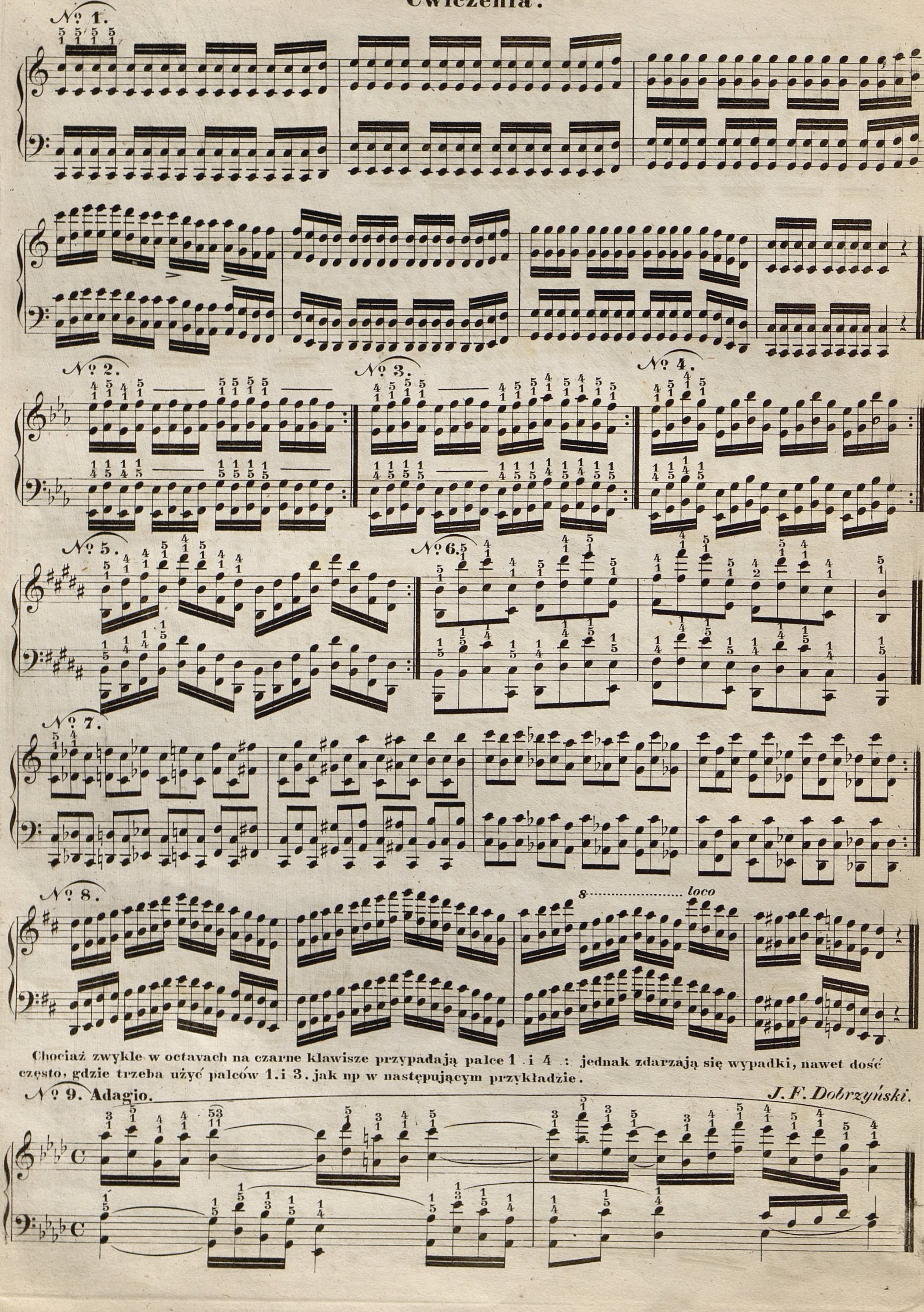
np: Nº 1. Allegretto vivace con leggierezza. *J. F. Dobrzyński.*



Nº 2. Allegro furioso.

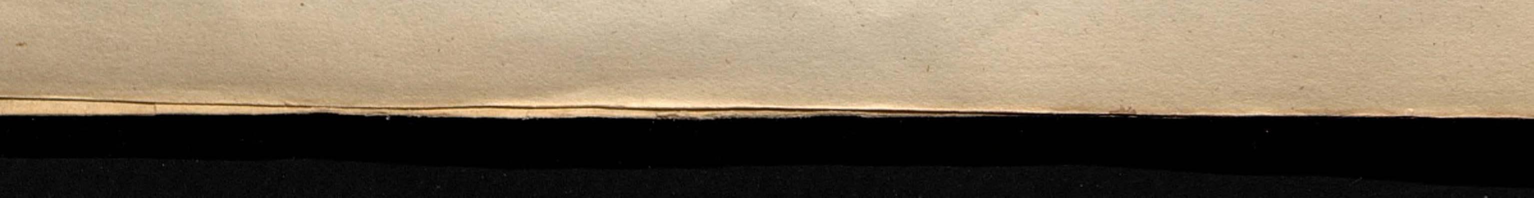


Ćwiczenia.



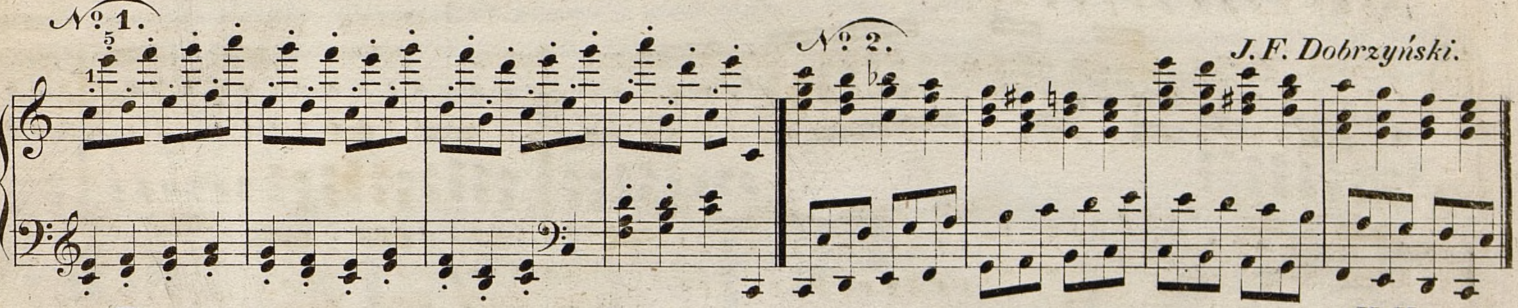
Chociaż zwykle w octavach na czarne klawisze przypadają palce 1 i 4 : jednak zdarzają się wypadki, nawet dość często, gdzie trzeba użyć palców 1. i 3. jak np w następującym przykładzie.
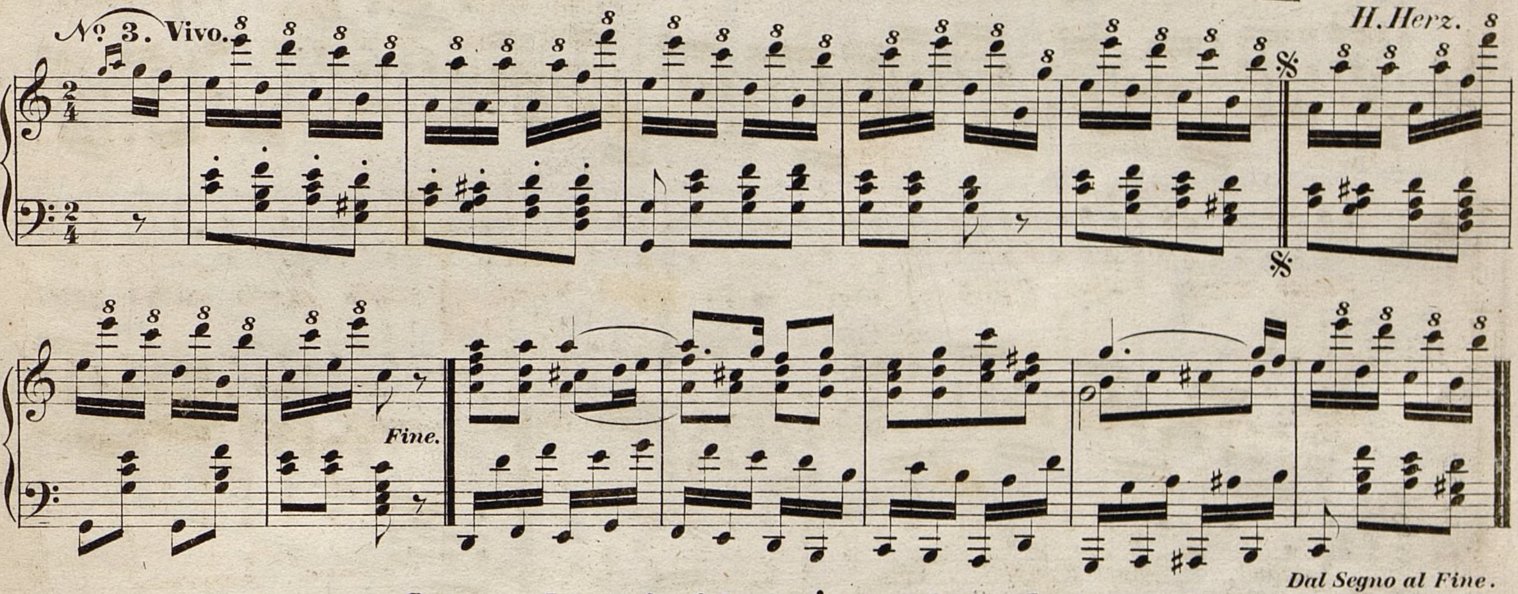
№ 9. Adagio. *J. F. Dobrzyński.*



Skoki.

Przez skok tonów rozumie się odległość intervallów, których jedną ręką siegnąć niemożna. Do wykonania tego rodzaju trudności trzeba ręki bardzo lekkiéj _ wprawy nadzwyczajnéj i prawie codziennego ćwiczenia się w onych. _ Oto są niektóre tych passażów przykłady. _

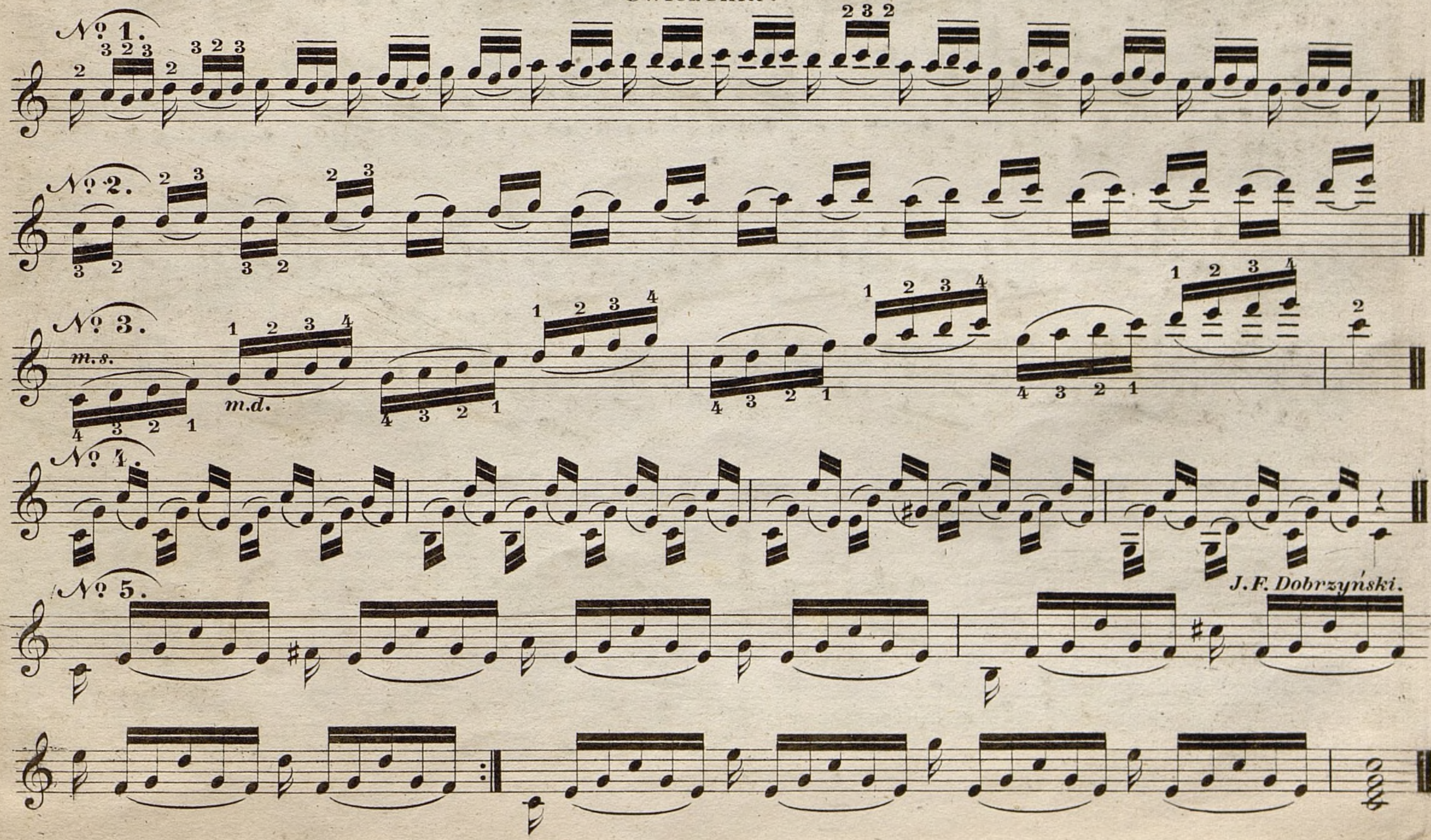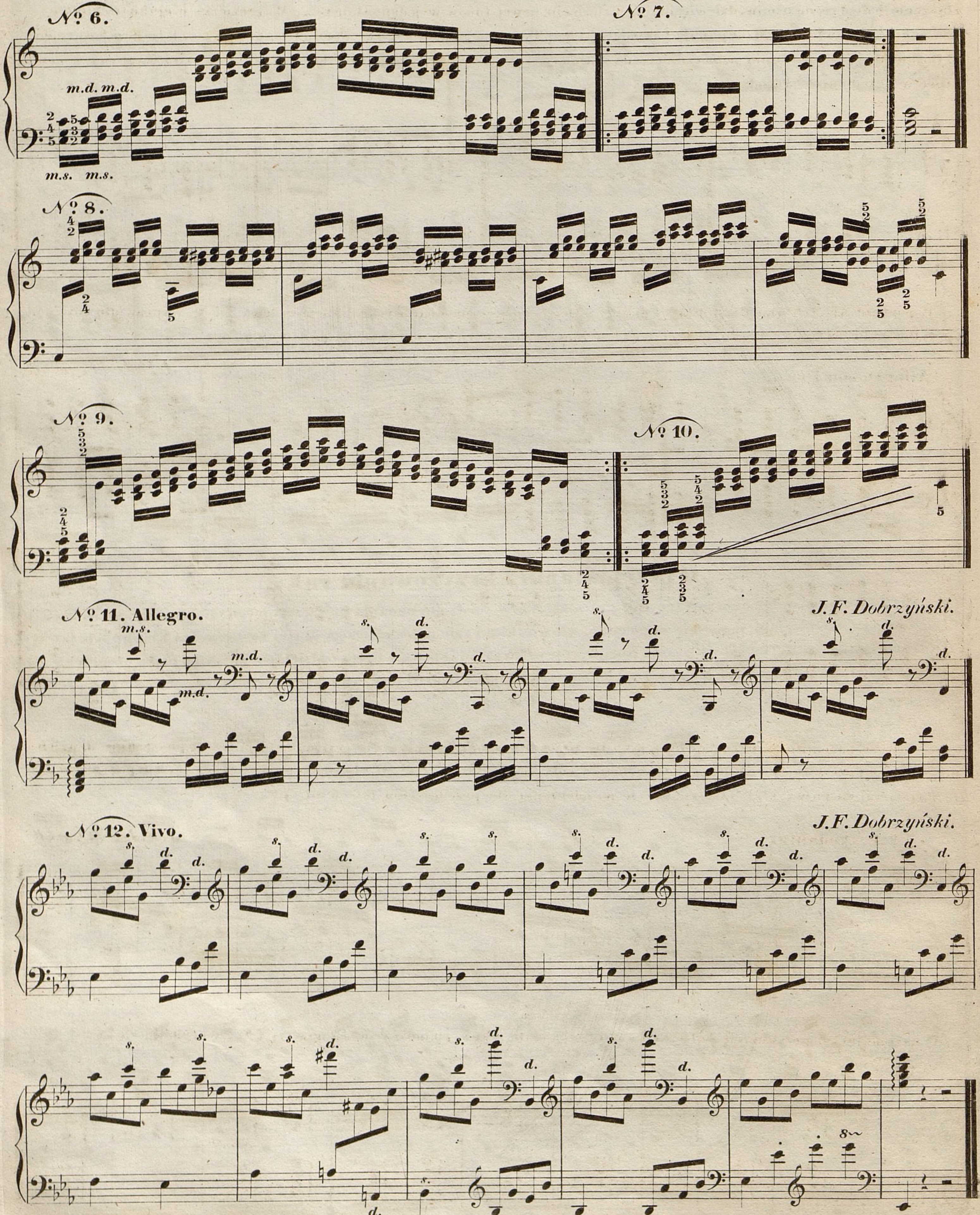




O przeplataniu i krzyżowaniu rąk.

Dla ułatwienia wykonania niektórych figur muzycznych, oraz dla nadania im szczególnego effektu, używa się obu rąk chociaż jedna tylko mogłaby te passaże wykonywać. Ale w takim razie palce nie mogą dłużéj zostawać na klawiszach jak tylko wartość nót dozwala. Ten sposób grania Kompozytor oznacza zwykle albo przez oddzielanie nót, albo przez oznaczenie włoskiemi wyrazami *mano destra* (: ręka prawa :) *mano sinistra* (: ręka lewa :) które to wyrazy skróconym sposobem się piszą *m. d. m. s.*

Ćwiczenia.
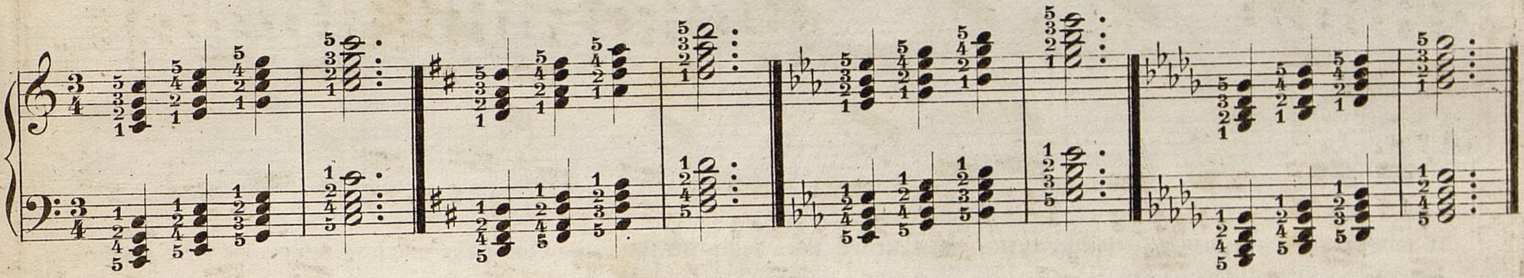


W krzyżowaniu rąk trzeba się wystrzegać użycia palca wielkiego jako utrudzającego grę w tym rodzaju figur muzycznych. Nadto oddalać go od klawiszów dla nadania większéj rękom wolności. Następujące przykłady lepiéj dadzą tę potrzebę uczuć. —



Ćwiczenia w akordach.

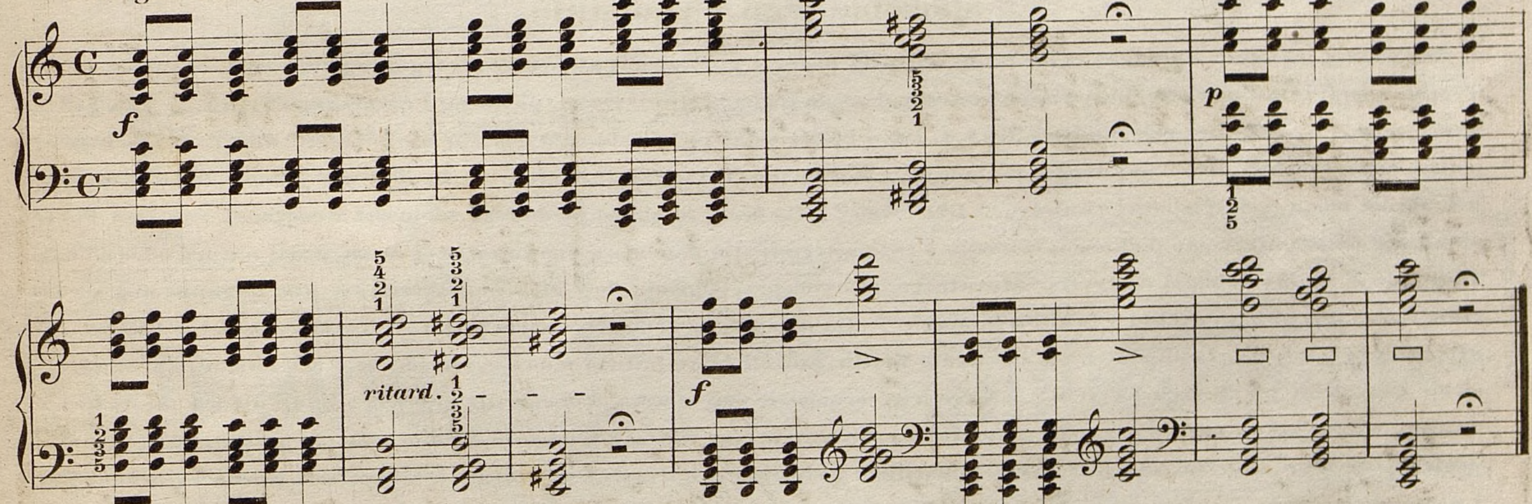
Jeżeli Fortepian nie ma tego przymiotu co głos ludzki, Skrzypce, Flet, Waltornia i.t.d. to jest: cieniowania jednego tonu przez *crescendo* i *decrescendo*: za to z drugiéj strony sowicie jest wynagrodzonym przez wielką rozległość tonów, oraz przez złączenie jednoczesne ośmiu, dziewięciu, lub dziesięciu nawet tonów w jeden akord. — Wyręcza on niejako *Orkiestrę*, szczególniéj w miejscach gdzie panuje harmonia skomplikowana. Do dobrego wykonania akordów, potrzeba dwóch warunków: 1° Doskonałości w uderzaniu jednocześném nót składających akord. 2° Równości tak co do siły, jako też wartości tonów, które w skład onych wchodzą.



W poprzedzających akordach dwa są układy palców – to jest: na prawą rękę 5 3 2 1 i 5 4 2 1 a na lewą 1 2 4 5 i 1 2 3 5 – to prawidło rozciąga się tylko do przewrotów akordu doskonałego – w innych zaś akordach odmienne są palcowania. np.

J. F. Dobrzyński.

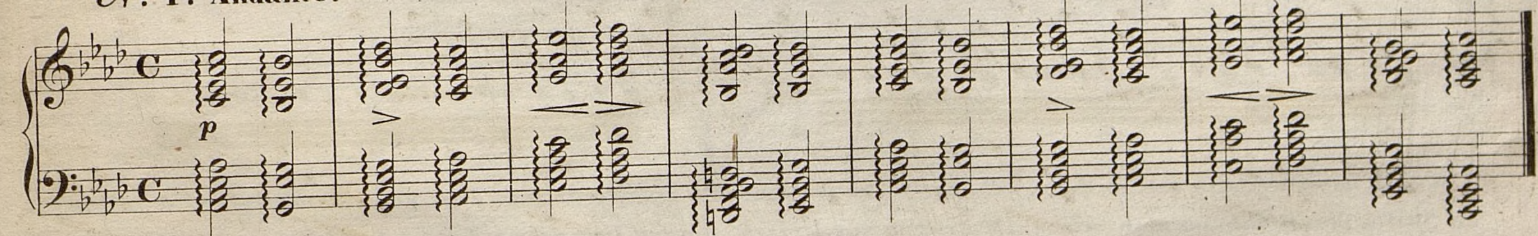
Allegro con fuoco.



Są jeszcze rozmaite figury akordowe jako to: przez arpegiowanie, przez wytrzymanie jednych, a puszczanie drugich nót, i przez krzyżowanie rąk celem wytrzymania nóty śpiew stanowiącéj. W akordach arpegiowanych postępuje się od nóty najniższéj do najwyższéj, zatrzymując je po uderzeniu dla przedłużenia Harmonii. np: —

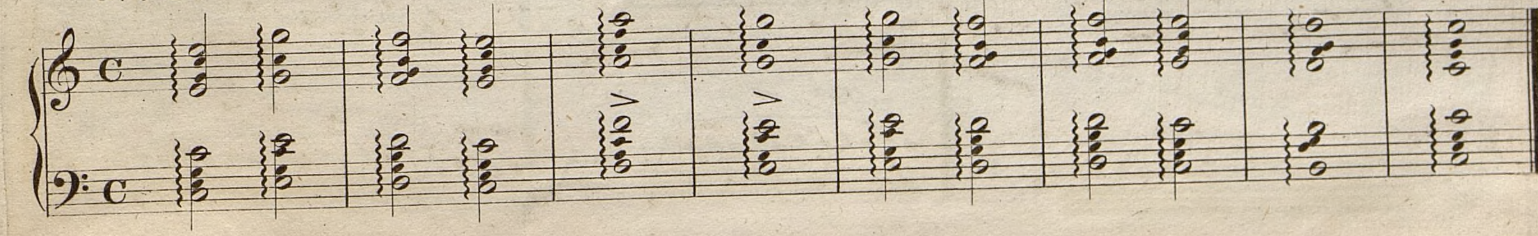
J. F. Dobrzyński.

№ 1. Andante.
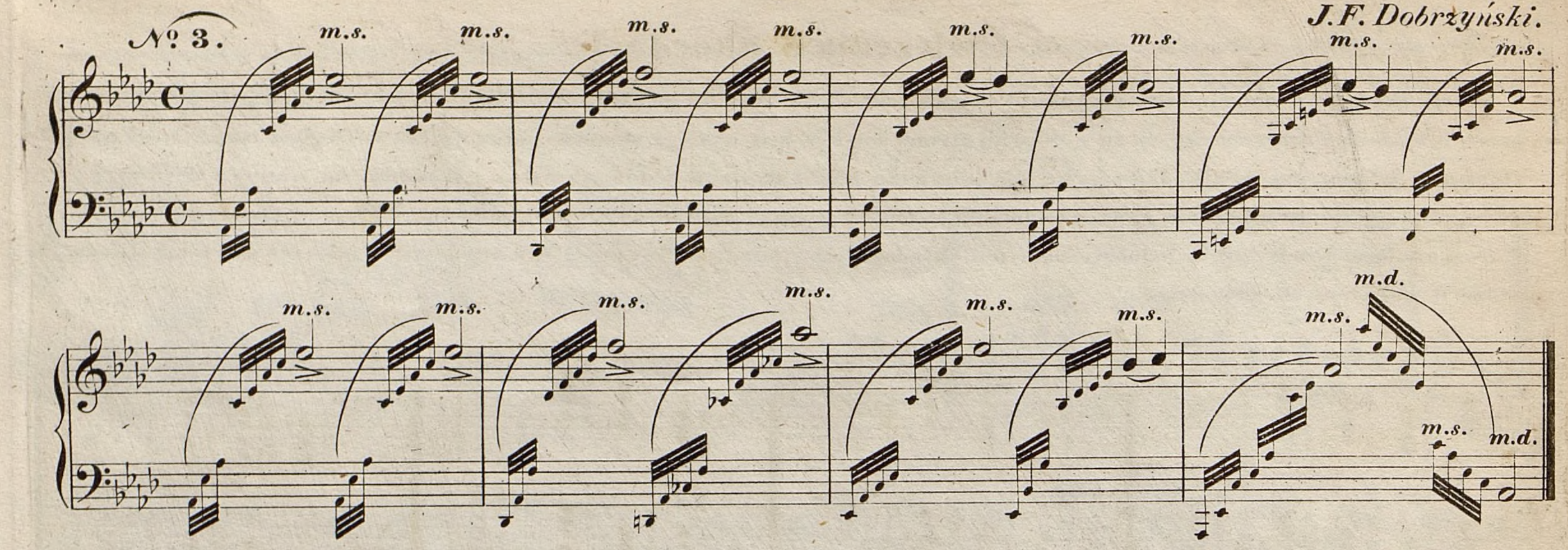


W następującym przykładzie palce, które dotykają małe nótki, podnoszą się, a pierwszy i 5. zatrzymują się. —

№ 2.



J.F. Dobrzyński.

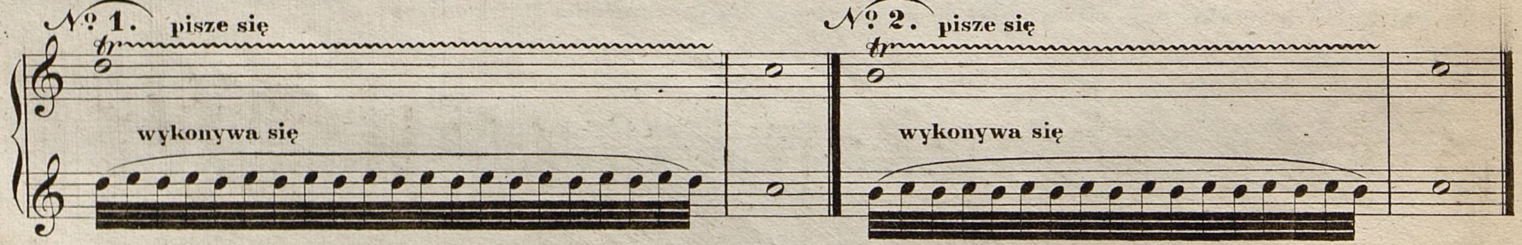


W powyższym przykładzie jedna tylko nóta, którą lewa ręka attakuje powinna być mocniéj uderzona i wytrzymana, a wszystkie inne jak najdelikatniéj. Użycie pedału i puszczenie go przy każdej zmianie akordu wiele się przyczynić może do pięknego effektu. —

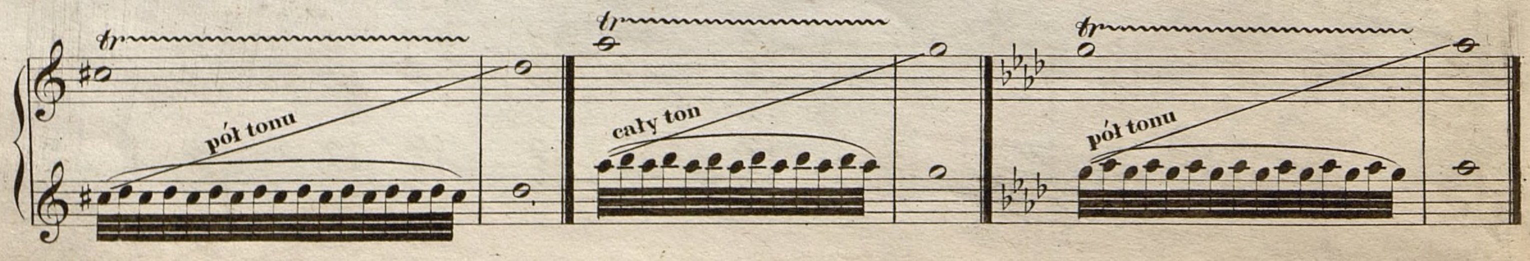
O trillu, ozdobach przy zakończeniu onego używanych — oraz o rozmaitém sposobie jego wykonania.

Ten rodzaj mechanizmu wymaga nie tylko wielkiéj pracy i gorliwości; ale nawet szczególniejszego usposobienia z natury. Trzeba mieć (: że tak powiem:) przywilej od natury dany do robienia regularnego, pięknego i rozmaitego Trillu. — Tak jak na Skrzypcach, Flecie, Klarynecie, Violoncelli i.t.d. jeden będzie miał piękne *staccato* a trillu nie potrafi, — drugi zaś odwrotnie — są jednak tak szczęśliwi, że jedno i drugie posiadają. — Ale są znowu tacy co całe życie męczą się i nad jednėm, i nad drugiém, a jednak nie mogą tych trudności zwalczyć. — Dla czego? — dla tego, ze nie mają do tego zdolności wrodzonéj. Tak i na Fortepianie nie można otrzymać pięknego, mocnego i rozmaitego tryllu pomimo najmozolniejszéj pracy, jeżeli natura odmówi daru. Tacy jednak którzy nie mają do tryllu naturalnego usposobienia, popisują się z niém najczęściéj, co jest nagannėm a nawet szkodliwém dla nich samych, bo takie wykonanie Trillu niezajmuje nikogo, owszem nudzi — i zostawia po sobie bardzo niekorzystne wspomnienia.. Lepiéj więc nie bić wcale Trillu, aniżeli bijąc bardzo miernie, słuchacza w zły humor wprowadzać, i siebie wystawiać na słuszną krytykę. — Niech więc uczniowie moi zawczasu obrachują swe siły — jeżeli nie ma usposobienia z natury, wiecie już co czynić potrzeba — wszelako pracować w tym rodzaju trudności nie zawadzi, ale przynajmniéj nie mieć pretensyi do tego. — Jeżeli zas jest dar: o! pracujcie podwójnie, i korzystajcie z niego, a otrzymacie jeden z najświetniejszych i najtrudniejszych effektów exekucyi muzycznéj. — Ostatni ten Rozdział niniejszego Dziełka tak ważny, a trudny do uskutecznienia, wymagał obszerniejszego cokolwiek o nim rozpisania się. —

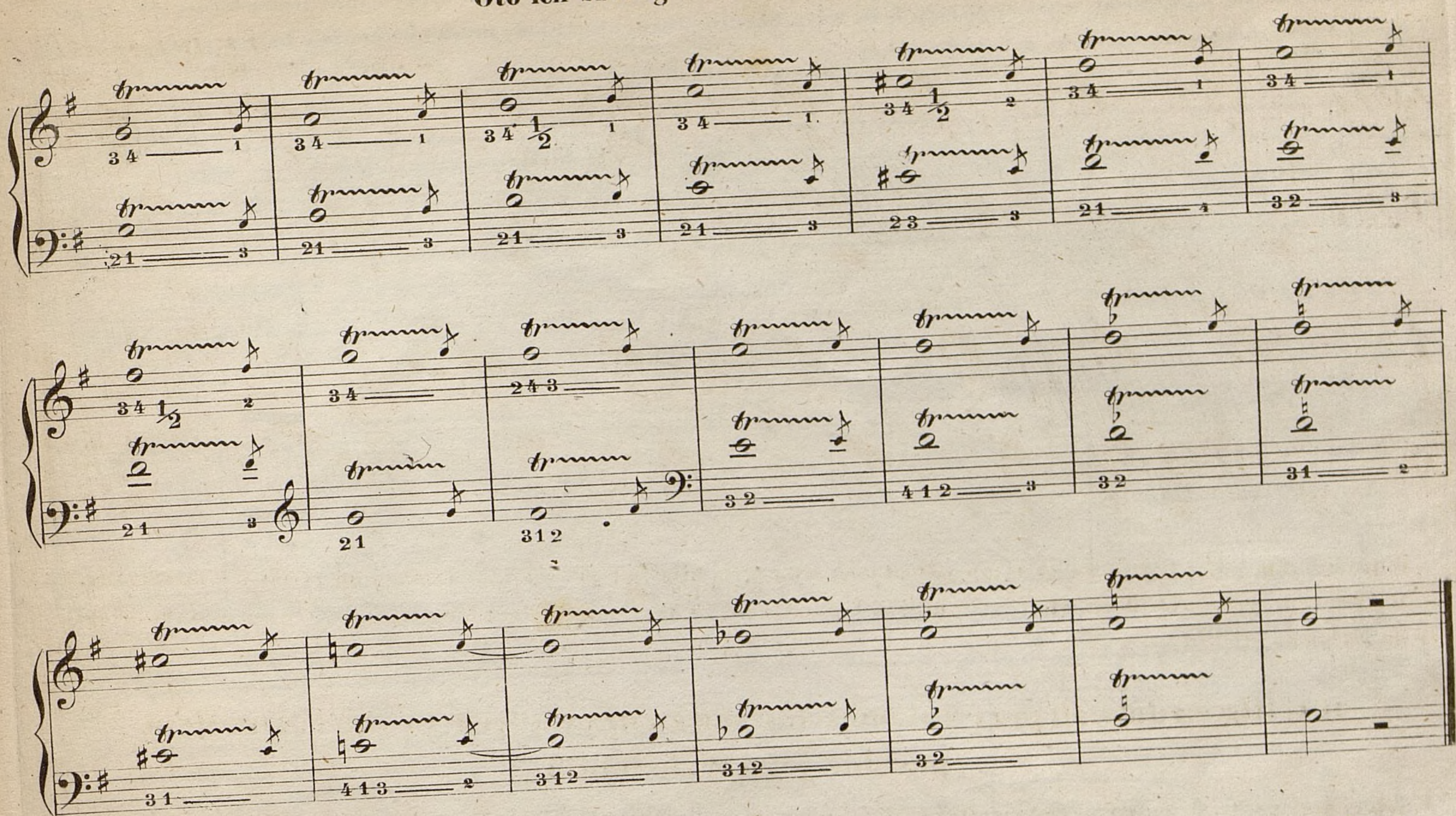
Trill jest to powtarzanie równe dwóch not obok siebie będących: wyraża się przez *tr*~~~~



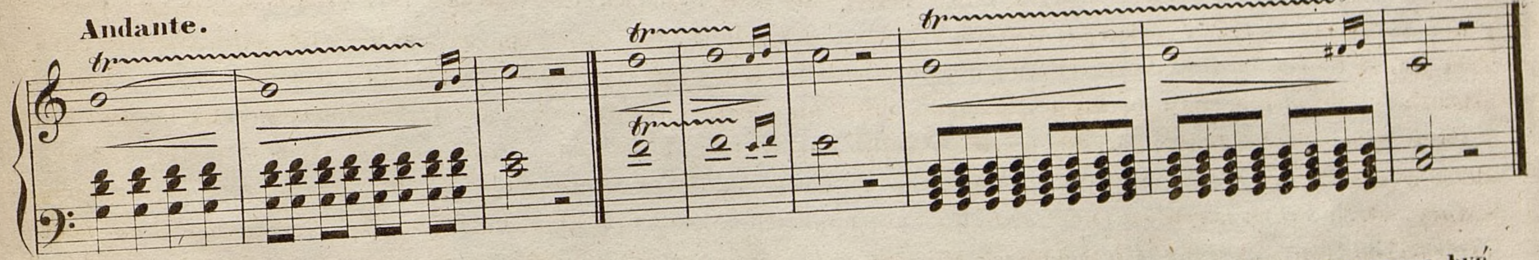
W Nº 1. odległość była całego tonu, w 2. zaś tylko pół tonu; dla czego? dla tego że w pierwszym przypadku zakończenie Trillu przypadało na nótę niższą — w drugim zaś wyższą — oprócz tego nóta w drugim przykładzie zawarta jest 7mą czyli prowadzącą po francuzku (: *note sensible:*) nazwaną: a zatém rozwiązanie jéj nie może być inne, jak tylko o pół tonu. — Kilka przykładów tego wypadku. —
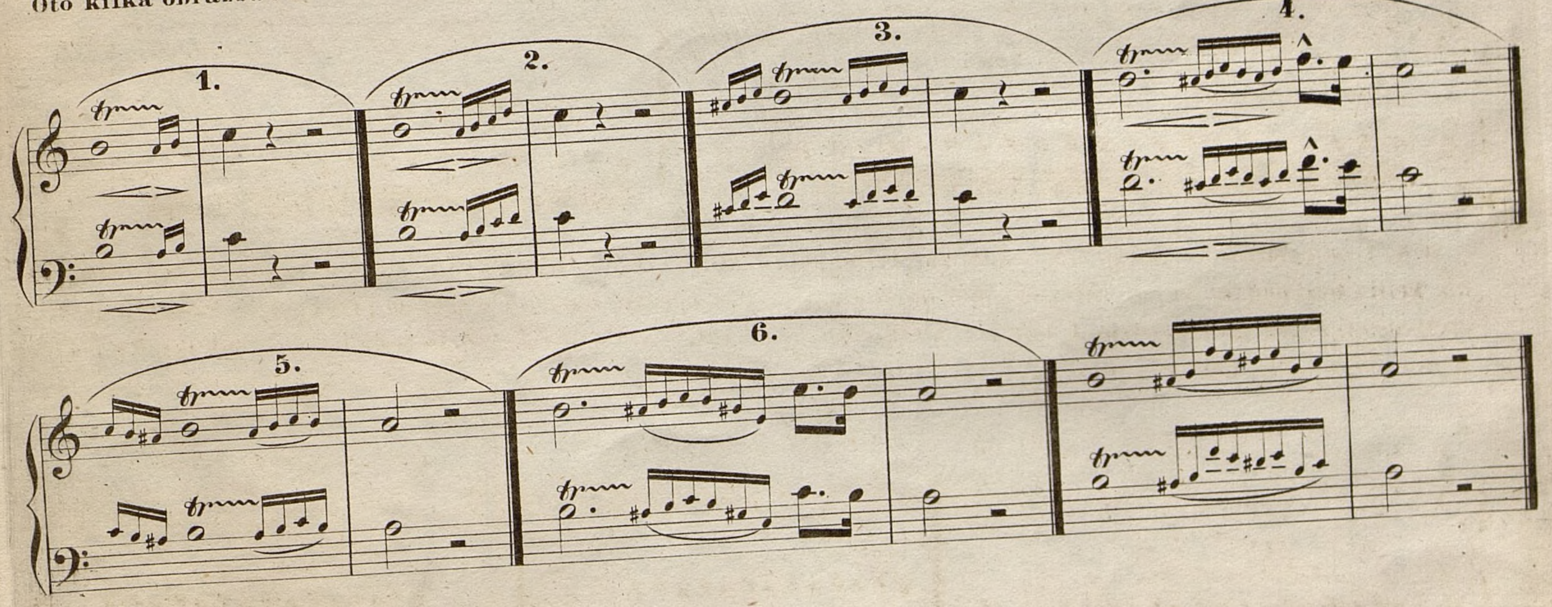


Oto ich szereg z całemi i poł-tonami.–



Jeżeli Trill długo ma trwać, w tenczas dobrze jest, nawet bardzo korzystnie, wykonywać go przez *crescendo* i *diminuendo* jak np:

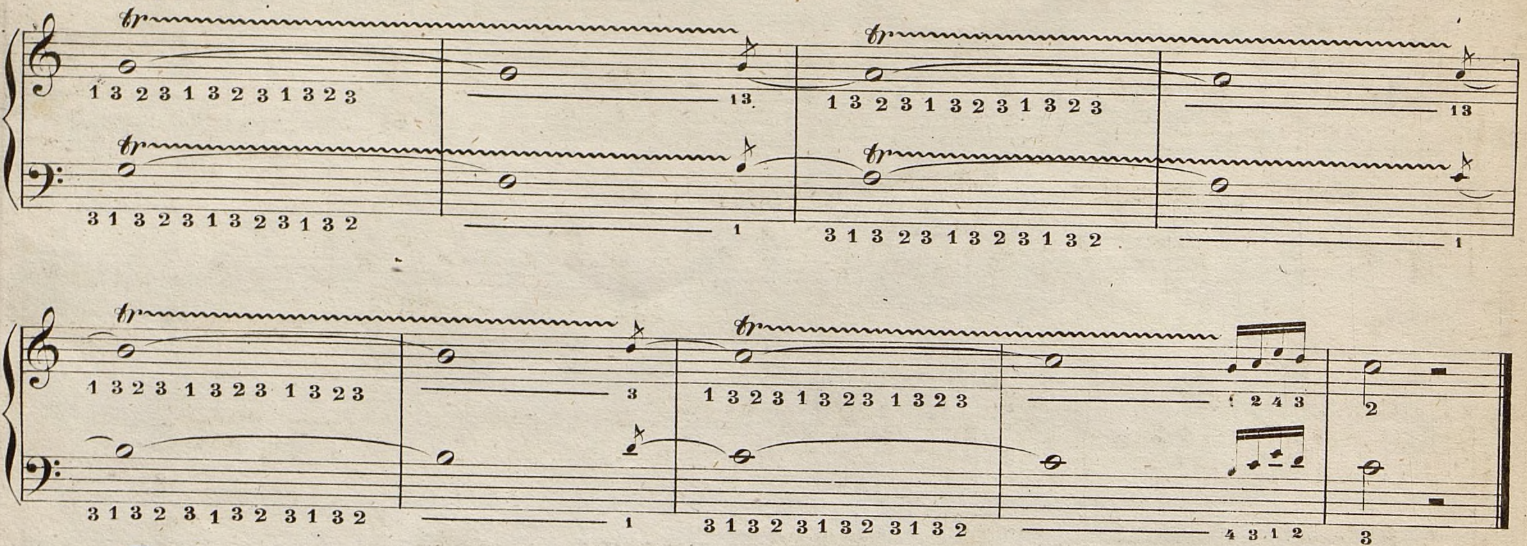


Zdarzają się często małe nótki tak przed Trillem jako też po nim, ale te tylko przez Kompozytora oznaczone być powinne. Jeżeli zaś ich nie ma; niech więc Uczeń sam ich nie dodaje, bo tym sposobem zeszpeci Kompozycyę którą exekwuje; takie małe nótki będące po trillu umieszczone, nazywają się zakończeniem, po francuzku *(:terminaison:)*. Oto kilka obrazów.—

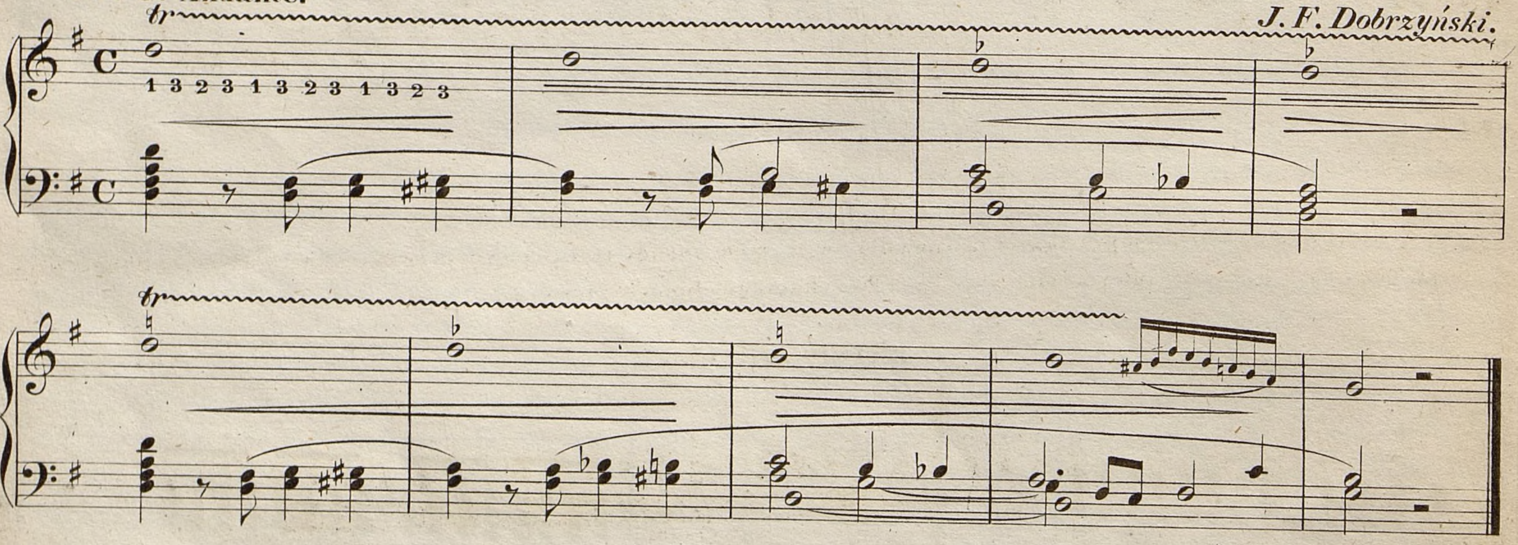


Można także wykonywać trille przez odmianę palców, co się bardzo przyczynia do utrzymania jednostajnéj siły _tego sposobu używa się najczęściéj wtenczas, kiedy Trill trwa bardzo długo, albo kiedy przez cieniowanie to jest: przez *crescendo* i *diminuendo*, chcemy okazać całą potęgę Trillu, np:

№ 1.

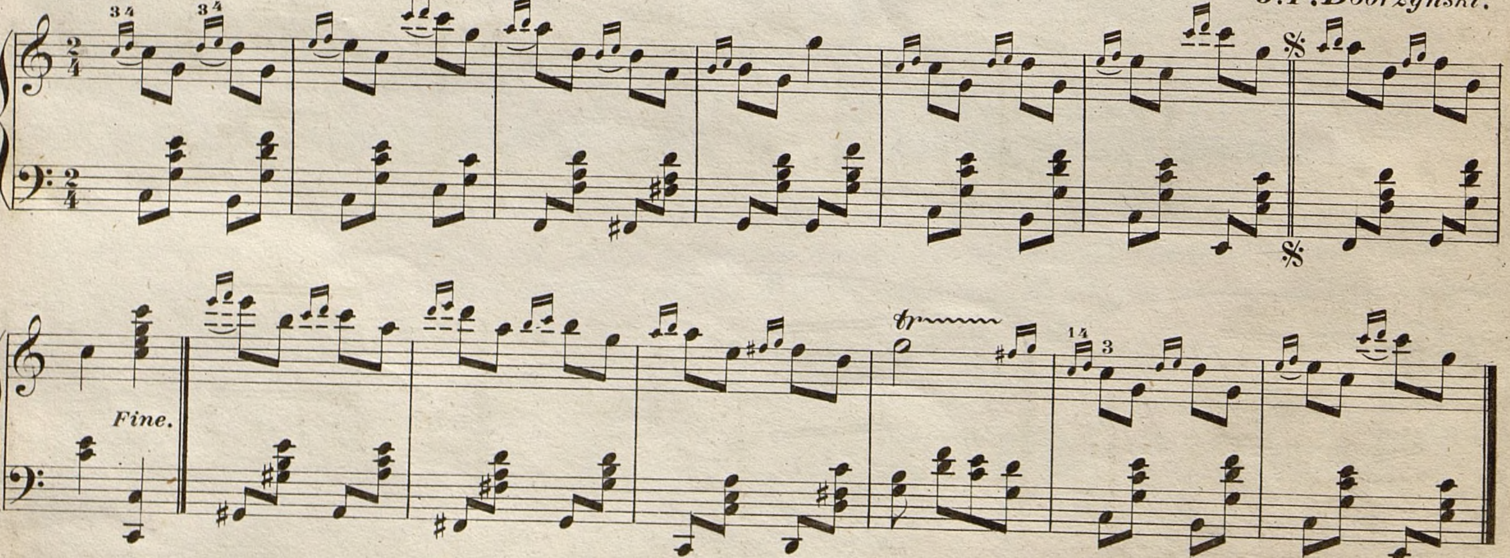


№ 2. Andante. *J. F. Dobrzyński.*
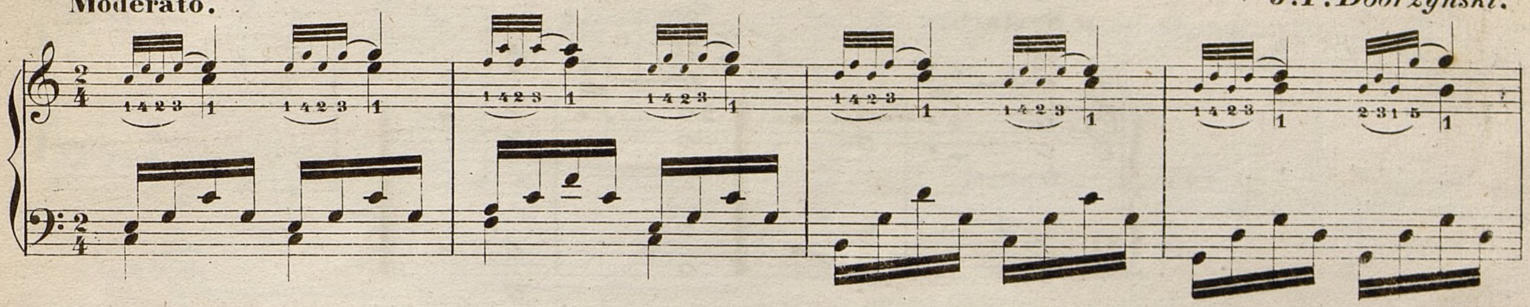


Zdarza się często, szczególniéj w Kompozycyach tegoczesnych, natrafiać na figury muzyczne, które po włosku (:*mordento*:) nazywają się. Są to dwie, trzy, lub cztery nótki małe poprzedzające notę główną melodyi _uderzenie ich powinno być krotkie ale wyraziste i jednocześnie z basem wykonywane. — **Moscheles, Herz, Kalkbrener i Czerny,** którzy tego rodzaju passażów są amatorami, mnóstwo w kompozycyach swoich przedstawiają przykładów. —
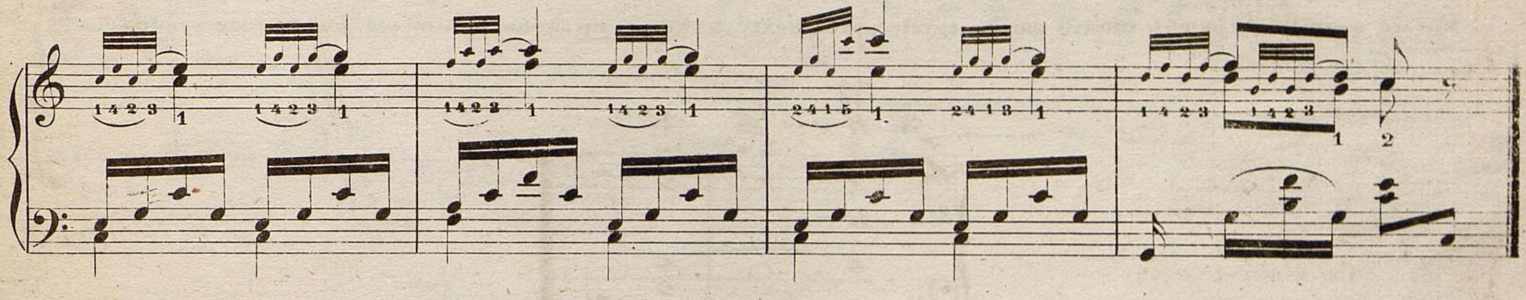
Vivo. *J. F. Dobrzyński.*



Małe nótki dobrze odznaczać.—

Moderato. *J.F. Dobrzyński.*
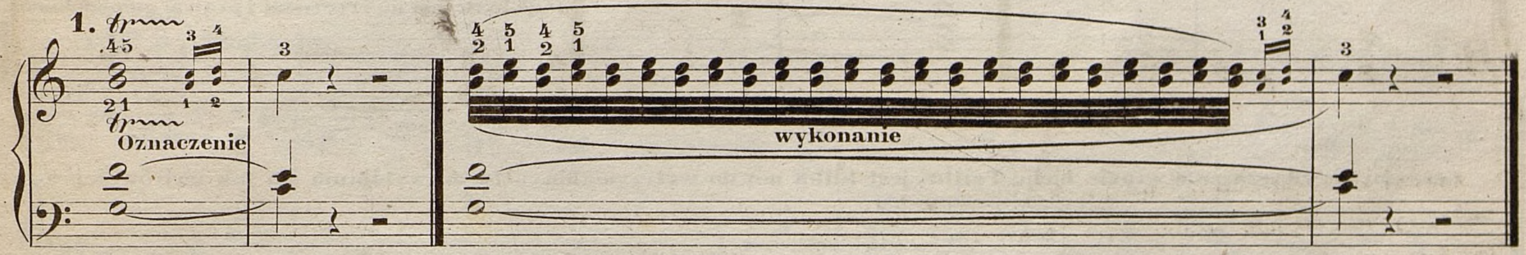


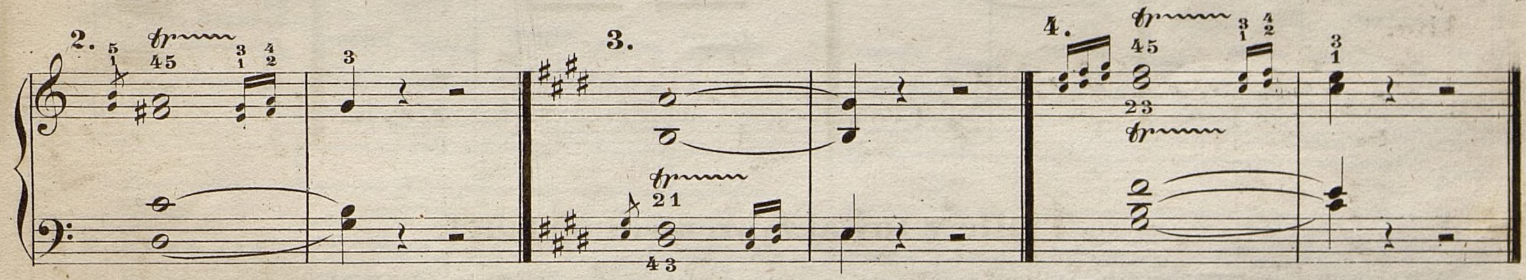


Trille podwójne i potrójne.—

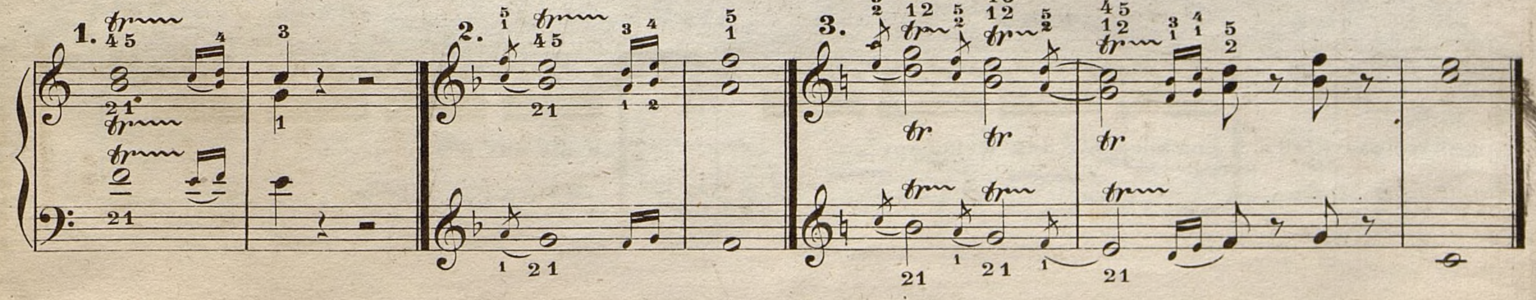
W Trillach podwójnych lub potrójnych zachowują się te same zasady co i w pojedynczych — z tą róźnicą, ze zakończenia onych mogą być podwójne lub potrójne stosownie do oznaczenia Kompozytora.—

Trille podwójne.



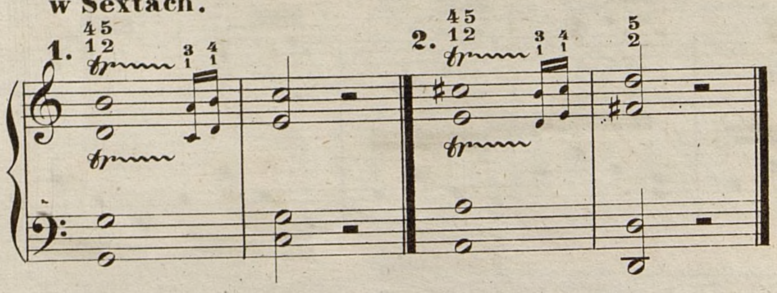


Trille potrójne.

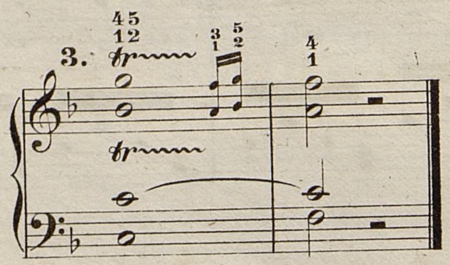


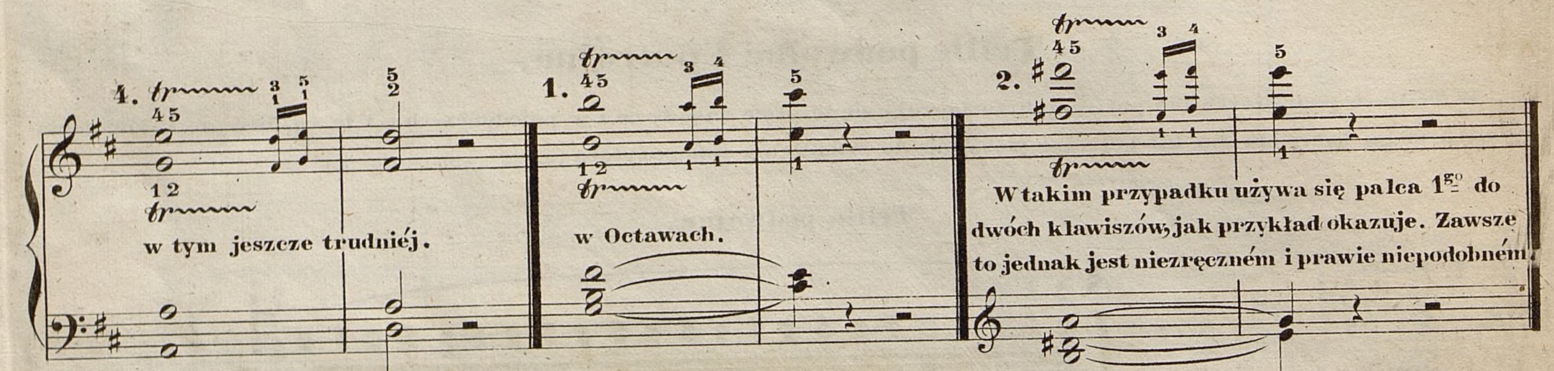
Trille w Sextach i w Octavach, jako wymagające wielkiéj ręki i długich palców, rzadko kiedy przez kompozytorów bywają używane. Żeby jednak moim uczniom o wszystkiém dać wyobrażenie, przytaczam tu niektóre przykłady.

w Sextach.

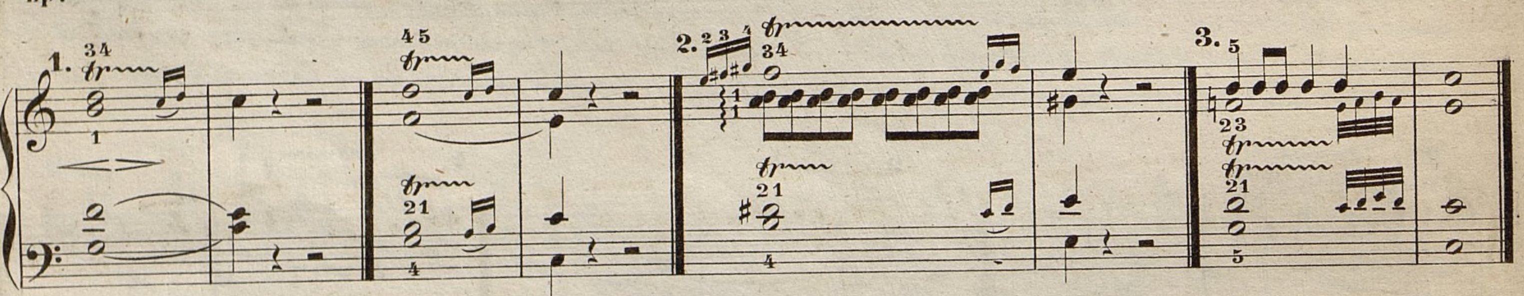


Nie we wszystkich jednak tonach można trylle przez Sexty wykonać np. w następującym jest bardzo trudno. —
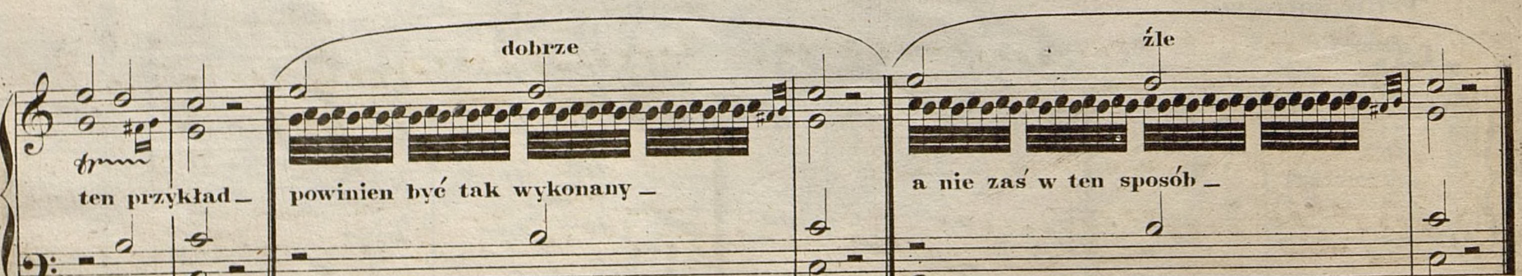




Czasami się zdarza, że w czasie bicia Trillu, jest kilka nót do wytrzymania, albo do wybijania ich jak najrówniejszego. np:



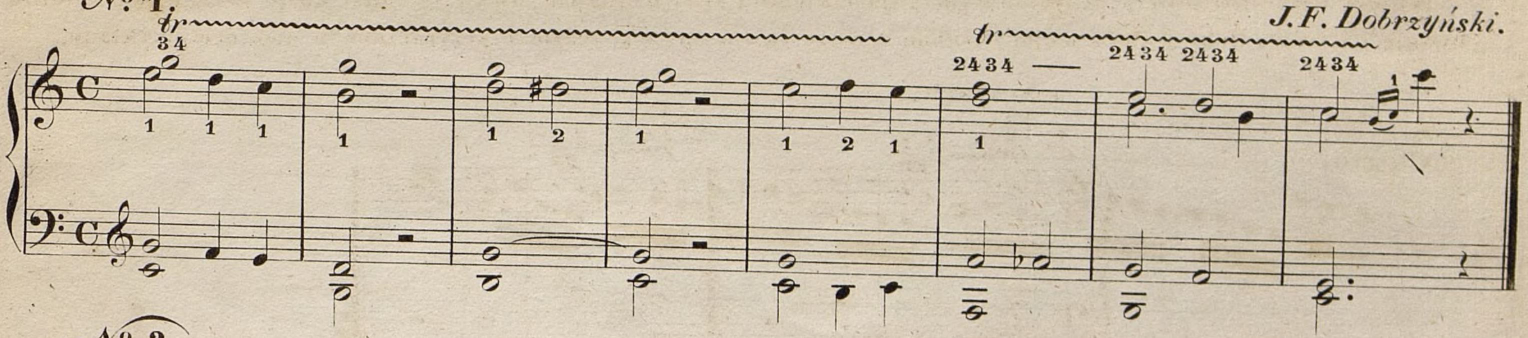
Trille z towarzyszeniem melodyi.

W wykonywaniu tego rodzaju Trillów trzeba na to uważać, ażeby nóta początkowa Trillu była uderzaną razem z taktem, celem nadania jej akcentu np:
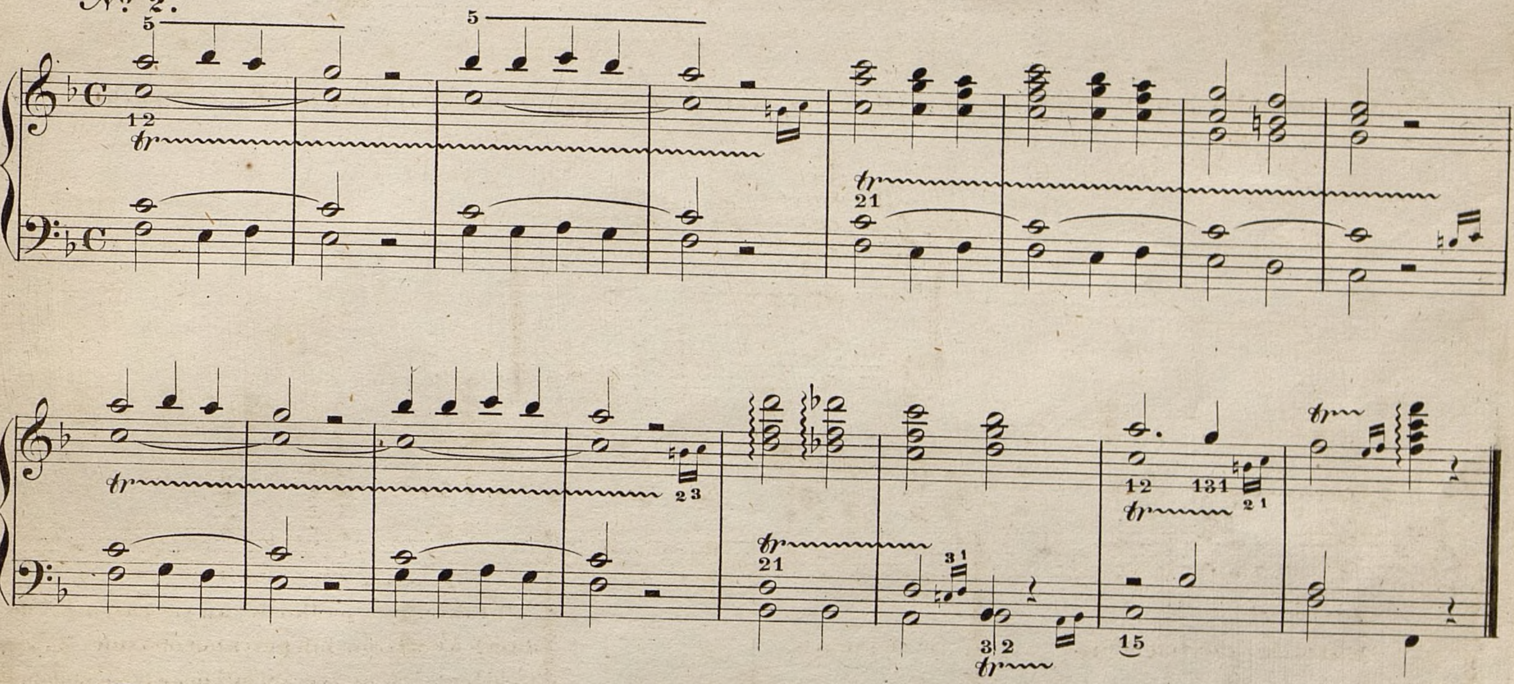


Kilka przykładów.

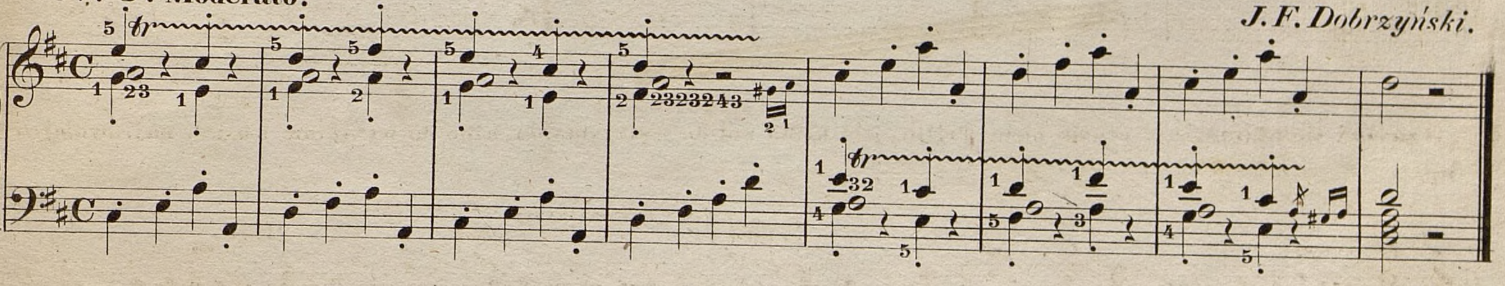
No 1. J.F. Dobrzyński.
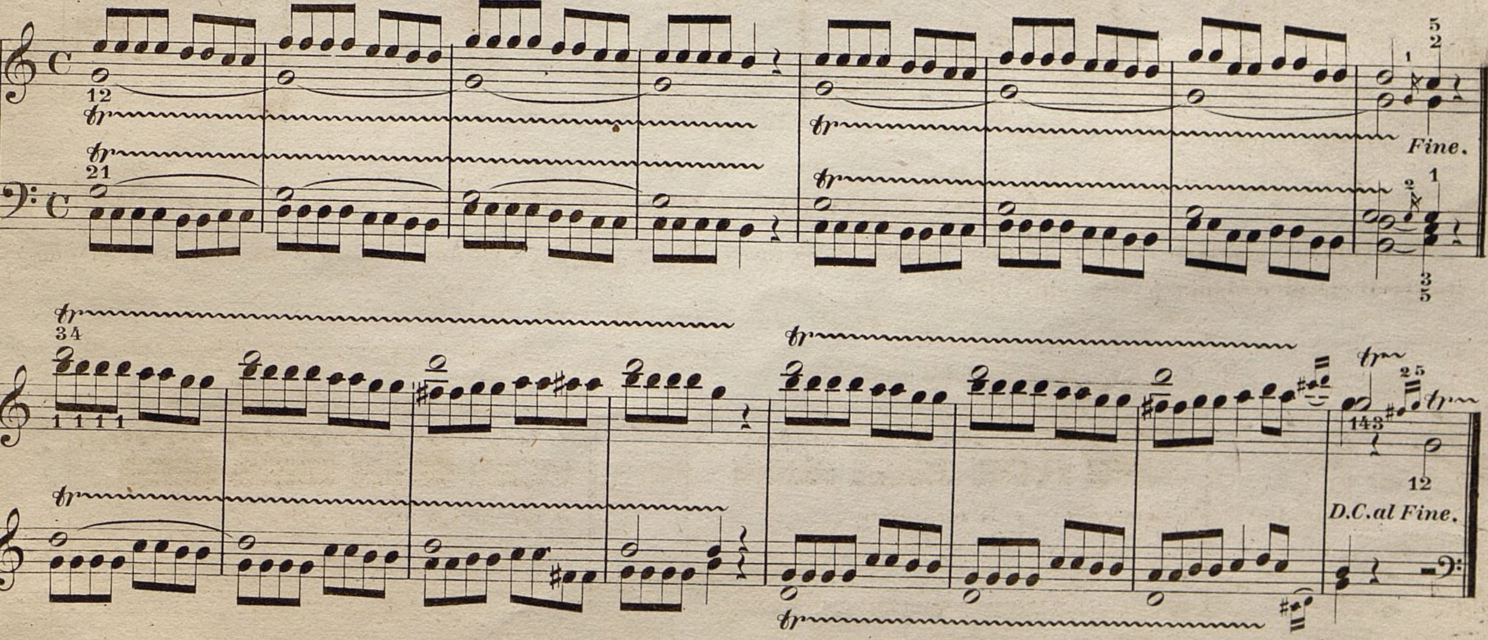


No 2.



No 3. Moderato. J.F. Dobrzyński.
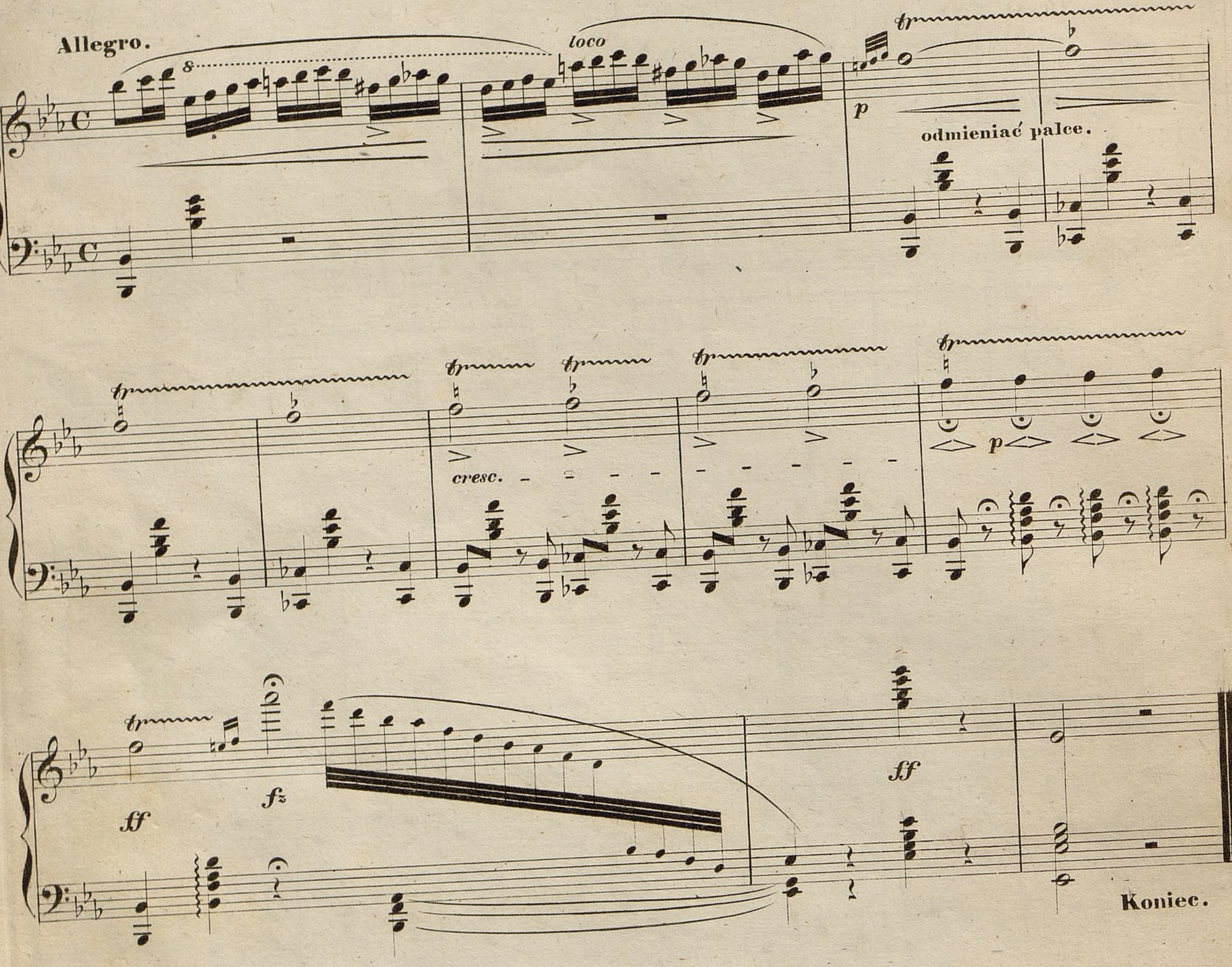


No 4. Andante.



Jeżeli Trill długo ma trwać, szczególniéj przy zakończeniu zupełném myśli muzycznéj: wtedy można, a nawet dobrze jest, odmieniać Trill raz przez cały, drugi raz przez pół-tonu, oraz cieniować go podług następującego wzoru.—

J. F. Dobrzyński.



Zakończenie.

Po przejściu należytém téj Szkoły, i obeznaniu się z dziełami **Mozarta, Bethowena, Clementego, Cramera, Humla, Moschelessa, Herza, Kalkbrenera, Fielda, Onslowa, Spohra**, można się dopiero puścić drogą **Chopina, Thalberga, Liszta, Henselta**...... jeżeli w sobie uczujemy siły dostateczne.— Wszak i oni wpierw grali dzieła Mistrzów wyż wspomnionych, nim sobie swój rodzaj wyszukali gruntujący się na nieśmiertelnych **Etudach Chopina**— bo jak **Paganini** stanowi epokę w sztuce grania na Skrzypcach, tak **Chopin** niezawodnie jest twórcą nowéj Szkoły Forte-pianu. Moim zdaniem można z czasem grać jak **Thalberg, Liszt i Henselt** grają (: ma się rozumieć przy nadzwyczajnéj zdolności:) ale grać tak jak **Chopin**, którego osobiście mam szczęście znać: trzeba być nim drugim.— Ta, że tak rzekę, nowa dusza muzyczna, jemu tylko samemu właściwa, trudno ażeby była w kogo innego przelaną. Bóg tylko może to uskutecznić— ale sam **Chopin** nawet drugiego **Chopina** niestworzy. Jest to Geniusz tak pod względem gry, jako i kompozycyi.—

Koniec.

Rytem i czcionkami Pacza w Lipsku.